

REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Año IV. Núm. 7
1º Semestre 1998

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE LA UNIVERSIDAD DE CÁDIZ



EDITORIAL:

LA CÁTEDRA CUMPLE 40 AÑOS

MANUEL RÍOS RUIZ

EL BAILE. CRISOL ANDALUZ DE CULTURAS

JUAN VERGILLOS GÓMEZ

LA LIBERTAD EN EL FLAMENCO

DIDIER MARC GARIN

PAPEL Y FUNCIÓN DEL SILENCIO Y DE LA RUPTURA EN EL CANTE JONDO.
ENSAYO SOBRE EL TIEMPO DE LA SOLEDAD

JOSÉ ORTEGA

FEDERICO GARCÍA LORCA Y LOS GITANOS

MANUEL LÓPEZ RODRÍGUEZ

ANTE EL 40 ANIVERSARIO DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

FÉLIX GRANDE

UNA DEUDA MARAVILLOSA

30 AÑOS SIN RICARDO MOLINA:

CORRESPONDENCIA INÉDITA CON LA CÁTEDRA (1959-1965)

HACIENDO HISTORIA

EN 1961, LA CÁTEDRA CELEBRÓ SU PRIMER CURSO SOBRE EL CANTE, EN EL
COLEGIO MAYOR UNIVERSITARIO, DE CÁDIZ

FRANCISCO BEJARANO

POESÍA: GRÁFICA DE LA VOZ Y LA IMAGEN

PAGINAS DE INFORMACIÓN





REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA
Año IV. Núm. 7 - 1º. Semestre 1998

SUMARIO

EDITORIAL: LA CÁTEDRA CUMPLE 40 AÑOS	3
EL BAILE, CRISOL ANDALUZ DE CULTURAS	
Manuel Ríos Ruiz	5
LA LIBERTAD EN EL FLAMENCO	
Juan Vergillos Gómez	13
PAPEL Y FUNCIÓN DEL SILENCIO Y DE LA RUPTURA EN EL CANTE JONDO.	
ENSAYO SOBRE EL TIEMPO DE LA SOLEDAD	
Didier Marc Garin	25
FEDERICO GARCÍA LORCA Y LOS GITANOS	
José Ortega	35
ANTE EL 40 ANIVERSARIO DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA	
Manuel López Rodríguez	37
UNA DEUDA MARAVILLOSA	
Félix Grande	41
30 AÑOS SIN RICARDO MOLINA: CORRESPONDENCIA INÉDITA	
CON LA CÁTEDRA (1959-1965)	43
EN 1961, LA CÁTEDRA CELEBRÓ SU PRIMER CURSO SOBRE EL CANTE,	
EN EL COLEGIO MAYOR UNIVERSITARIO, DE CÁDIZ	67
POESÍA: GRÁFICA DE LA VOZ Y LA IMAGEN	
Francisco Bejarano	106
PAGINAS DE INFORMACIÓN	109

PORTADA: "BAILAORA CON BATA DE COLA". Apunte del natural por Luisa Triana.



Edita: CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA de la Universidad de Cádiz.

Director: JUAN DE LA PLATA

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Manuel Pérez Celdrán

Esteban Pino Romero

José Marín Carmona

Manuel Naranjo Loreto

REDACCIÓN Y ADMÓN.: Pl. San Juan, 1 (Palacio Pemartín)

JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz) - España.

CORRESPONDENCIA: Apartado de Correos, 246 - D.P. 11080

Esta revista se publica, gracias a la colaboración del

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE JEREZ,

CAJA SAN FERNANDO DE SEVILLA Y JEREZ y

CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO.

La "R. de F." no asume necesariamente las opiniones científicas
contenidas en los textos de sus colaboradores.

*Prohibida la reproducción de cualquier trabajo, publicado en esta revista, sin permiso
expreso de su autor y de la Dirección de la misma.*



EDITORIAL

LA CÁTEDRA CUMPLE 40 AÑOS

El próximo mes de septiembre, la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, nacida en Jerez de la Frontera, en 1958, cumplirá cuarenta años de funcionamiento. Una larga travesía, en la que muy pocas han sido las facilidades y muchas las penurias, en lucha permanente contra viento y marea por sacar adelante una institución cultural y académica, que quiso siempre estar al servicio del flamenco, desde una postura independiente, para el estudio, la investigación, la recuperación de la tradición, su conservación, promoción y defensa a ultranza de los valores artísticos, musicales, filosóficos y poéticos de los cantes y bailes de Andalucía.

La creación de la Cátedra surgió en el seno del Grupo Atalaya de escritores y artistas jóvenes del Centro Cultural Jerezano, como una continuidad, a más alto nivel, de la que había sido, durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta, juvenil Peña Artística y del Folklore. Motivo de esta creación fue la necesidad existente, en el momento de su fundación, de recuperar y revalorizar los cantes y bailes flamencos, en trance de una peligrosa desaparición; iniciando así, por vez primera en España, cuando aún no existían otros centros ni entidades flamencas, los primeros estudios relacionados con la música del pueblo andaluz.

A través de estos cuarenta años de existencia, podemos afirmar que la Cátedra de Flamencología, sin grandes y espectaculares logros, pero con el esfuerzo del trabajo callado de cada día, con tenacidad y constancia, ha venido volcándose en una labor de catalogación de fondos documentales; de archivo, hemeroteca, fonoteca, bibliografía especializada; trabajos de campo y registro de material sonoro; sentando de paso las bases para la puesta en marcha de un Museo del Arte Flamenco, que le fuera aprobado por el Ministerio de Educación y Ciencia, el 23 de diciembre de 1972.

Publicaciones, cursos de verano, reuniones científicas, mesas redondas, seminarios, festivales, creación de la Fiesta de la Bulería, Juegos Florales del Flamenco, Festival Flamencología de Madrid, promoción de la federación de peñas flamencas, recuperación de las fiestas navideñas jerezanas, grabación de discos de villancicos tradicionales, promoción y lanzamiento de nuevas figuras artísticas, adjudicación de premios nacionales y locales a los mejores intérpretes y otras actividades y trabajos de singular importancia para el Flamenco, han marcado el incansable quehacer de estos cuarenta años de la Cátedra de Flamencología, hoy día adscrita a la Universidad de Cádiz y anexa al Centro Andaluz de Flamenco de la Junta de Andalucía, por medio de los correspondientes convenios de colaboración.



Todo este continuo y esforzado laborar de la Cátedra ha hecho, indudablemente, historia digna de reconocimiento por parte de artistas y flamencólogos, aficionados y peñistas, en general, que ven en esta institución un firme pilar de conservación y defensa de las más genuínas esencias flamencas. Porque, efectivamente, la Cátedra de Flamencología ha conseguido, a lo largo de esos cuarenta años de vida activa, que el Flamenco tenga una historia; y que se le reconozca como arte y como cultura y música de un pueblo, el andaluz; dándole un tratamiento universitario y científico que nunca jamás llegó a tener, antes de 1958; consiguiendo además que, lo que hasta entonces no había dejado de ser un mero tema romántico y costumbrista, despreciado incluso por los escritores de la generación del 98, se convirtiera de la noche a la mañana en materia de estudio y de análisis riguroso, para ensayistas e investigadores, preocupados por desentrañar los múltiples misterios que encierra todo ese conjunto de maravillas naturales del sentimiento humano más profundo, que si no tiene su raíz y su nacencia en el hombre andaluz y en la mujer andaluza, no puede ser verdadera y auténtica expresión de una raza, de una forma de vida, de una tradición y un pueblo, Andalucía, que ha hecho de este arte, de esta música, de esta cultura y de esta ciencia, una filosofía, una manera peculiar de ser, de sentir, de gozar, y también de sufrir.

Felicitémonos, pues, los andaluces y todos los amantes del Arte Flamenco, porque la Cátedra de Flamencología cumple sus cuarenta años de admirable dedicación al servicio de la conservación, estudio, defensa y promoción de la más universal de todas las músicas tradicionales. Y con el reconocimiento a una labor bien hecha y científicamente encausada, désele a la Cátedra los medios necesarios para seguir manteniéndola, en los albores de un nuevo siglo.



EL BAILE, CRISOL ANDALUZ DE CULTURAS

MANUEL RÍOS RUIZ

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Quizás haya que remontarse tantísimo en la antigüedad, para intentar fijar los primeros atisbos de una cultura andaluza, que realmente creemos que los datos conocidos al respecto son muy posteriores a los que, de conocerlos, nos llevarían muchísimo más lejos de lo que podríamos imaginarnos. Y con esa certeza, hay que afrontar el comentario del crisol de culturas que se ha configurado en el sur de España, en esta tierra nuestra, cuyas expresiones folklóricas y artísticas causan el asombro de propios y extraños, con un punto culminante en el baile.

Y la cultura, como bien se ha pensado, es una forma de la memoria. La cultura andaluza actual es eso la memoria alta y profunda de un pueblo, su esencia espiritual y humana. Por eso llevaba toda la razón Ramón Pérez de Ayala, cuando en su obra «Troteras y danzaderas», escribió lo siguiente: «Hay, en efecto, en los instintos del pueblo bajo español un no sé qué de divino y danzante, un no sé qué de claro instinto, vital y estético, de la medida y de la gracia; y digo divino al mismo tiempo que danzante o saltante. Plinio el Joven, Petronio, Apsiano, Estrabón, Marcial y Juvenal cantaron el elogio de las célebres bailarinas gaditanas. Y un canónigo del siglo XVIII, llamado Salazar -concluye Pérez de Ayala-, asegura que las danzas andaluzas que en su tiempo se bailaban eran las mismas de la antigüedad».

Según los estudios más rigurosos, el pueblo andaluz se ha mantenido siempre en «una actitud de curiosa dignidad, viendo pasar por su lado a los demás pueblos, sin sentir jamás la tentación de irse con nadie, ni de retenerlos cuando a cada uno le fue llegando la hora de marcharse». Así lo considera Domingo Manfredi, en su «Silueta folklórica de Andalucía». Y añade: Sin duda alguna, siendo esta tierra famosa desde los albores de las culturas, y habiendo venido a ella antes que a otras todos los pueblos que fueron siendo capaces de alejarse de sus propias fronteras, no ya los pueblos conocidos, sino incluso otros de los que la Historia no ha guardado noticia alguna, hay en la raíz de nuestras costumbres, tradiciones y riqueza folklórica, resonancias de particulares costumbres de nuestros visitantes».

Mas como en este trabajo, lo que se analiza es la danza flamenca, lo apropiado es que reflexionemos desde el punto de vista de la música popular, en torno al crisol cultural andaluz. Una música que un escritor de la tierra, Ricardo León, definió como poseedora de distintos matices: «Música de la



vida interior, tónica del sentimiento puro, sobresaltado ante las tinieblas del mal y de la muerte; clave en que el alma popular cifra su amor y su dolor, su fatalismo resignado y melancólico frente al enigma del destino; lírica tierna, desesperada y misteriosa, única en el mudo, paradoja viva con que el pueblo andaluz, manso y rebelde, voluptuoso y triste, dogmático y anarquista, revela el sentido oscuro de las masas y el fin supremo del arte, trueca en deleite su pena y en ronco arrullo sus iras, desfoga sus corazones, presta su voz a lo inefable y su lengua a las cosas mudas».

También hay que registrar que la mayor parte de los investigadores coinciden en reconocer la indudable actitud rítmica de los pueblos mediterráneos y de la gente de la Andalucía occidental. Como bien se ha teorizado, la honda y fuerte estela musical mediterránea, una tradición que no por antigua deja de tener una viveza enorme, es un alambicado y destilado trasvase de otra entidad estética mucho más vieja y rica de matices, la que llegó a nuestro continente y entorno desde el mundo asiático.

A este respecto, el musicólogo Sabas de Hoces, que, por ejemplo, sitúa el fenómeno musical entre Oriente y Occidente, ha desarrollado un comentario o teoría que dice así: «Grecia -los modos griegos- no fue sino una sistematización ético-científica, el *ethos*, de los que le llegaba o tomó del Oriente antiguo, y a partir de la civilización grecorromana, los tretacordos helenos -escalas de tipo de cuatro notas descendentes- calaron culturalmente tanto en todas las orillas del Mediterráneo que la primera Iglesia acabó apropiándose de ellos, convirtiéndolos para la liturgia en los ocho modos eclesiásticos, si bien trastocando sus nombre griegos por un error de inversión escalística, hacia el siglo IX. Durante los primeros seis o siete siglos de nuestra era -prosigue Sabas de Hoces-, no fue la que liturgomusicalizó a los territorios mediterráneos, como nos ha hecho creer la musicología hegieoclesiástica, cuyas falsificaciones culturales están aún por desmontarse, sino que fue aquel profundo sedimento mediterráneo heleno oriental el que musicalizaría primero al paganismo y después a la Iglesia a través de los elementos musicales de himnica -contrapuestos a la salmodia-, como queda meridianamente claro en las Etimologías de Isidoro, inteligente Obispo sevillano...»

Tal vez las teorías que recogemos del citado musicólogo, y también de Vicente Sanromán, no sean compartidas por otros estudiosos de las músicas tradicionales mediterráneas y su proceso histórico de expansión, pero nos han parecido muy interesantes, pues se extienden a considerar que fue en el siglo VII cuando la iglesia romana decidió, contra la riquísima variedad litúrgica europea, imponer su rito romano, «aconteciendo la llamada unificación litúrgica eclesiástica, pretendida desde Gregorio I, y originando uno de los mayores genocidios culturales de la historia europea, silenciada por los musiclérigos». Y asegura: «Es precisamente en esta estratificación musical explicada de lo griego-bizantino en el Mediterráneo y lo visigótico-mozárabe en España donde está el verdadero substrato de la cultura musical de nuestro pueblo...» Porque piensa que además es algo básico para buscarle al flamenco sus más lejanos, pero ciertos, antepasados por parte de madre, es decir, española, y que es imprescindible tener presente para conocer y resolver el viejo problema de su origen.



Todas estas teorías en torno a la música y danzas tradicionales andaluzas, son compartidas en gran medida por los estudiosos del folklore y del flamenco. Y da pie a contemplar una génesis de estilos mucho más lejana de lo que se venía apuntando. Y posiblemente por esa larga afluencia de tradiciones musicales variadísimas, pero todas crecidas en un mismo ámbito geográfico, la riqueza de variantes folklóricas es tan grande, tan múltiple, con el añadido de que algunas de ellas están continuamente en evolución.

Pero volvamos atrás en el tiempo. Tampoco debería olvidarse, en relación con el trasfondo de la música popular andaluza, sus bailes, cantes y canciones, el cántico hispánico pagano-latino, considerado el canto profano más antiguo de Europa y contemporáneo de la salmodia judía y de las himnodias griegas, sirio-libanesas y bizantina. Y, naturalmente, no se puede dejar de reseñar los siguientes movimientos y fenómenos musicales hispanos, si queremos llegar a un acercamiento al menos de toda esa génesis geomusical andaluza que tanto nos asombra por su esplendor. Para ello, hasta la fecha, lo más valioso que se nos ha ofrecido es el cuadro cronológico sobre el particular realizado por Sabas de Hoces. Habrá, pues, que servirse de él para que los futuros musicólogos interesados en lo popular andaluz, que esperamos que sean muchos, profundicen con sus estudios y clarifiquen ese devenir de una música popular que se ha convertido en la más representativa de nuestra nación.

El aludido esquema empareja, entre los años quinientos y setecientos, desde la invasión bizantina a la árabe, el canto visigótico de la España cristiana con la poesía árabe preislámica, y añade seguidamente la aparición en la España musulmana de la primera lírica de lo que podría señalarse como protoflamenco, mientras que coetáneamente surge en Arabia-Siria el Libro de Canciones y en la India-Persia las denominadas escuelas premodernas indoiraníes. A renglón seguido aparecen las escuelas poético musicales de Madida-Bagdad-Mosul, a la que pertenece el legendario Abulhasan Ali Ben Nafi, o sea, el gran músico conocido como Ziryab, que enseñó música en Córdoba, en la época de Abderramán II, en un período comprendido entre los años 822 y 852. Si, en el emirato cordobés, la expansión musical árabe tuvo su máximo esplendor, a la par que por otra parte la Iglesia difundía el canto gregoriano.

Es este el ciclo histórico en el que el musicólogo sitúa la existencia de la línea melódica árabe indoiraní y de los primeros melos protoflamencos y, así mismo, lo que llama estribillo modulante del fandango. Después, durante el califato de Córdoba, mientras que en la España cristiana escribe sus cantigas el rey Alfonso y se registran los más antiguos villancicos, allá en el siglo XIII todo ello, se crean las composiciones autóctonas mozárabes: moaxaja, jarchya y zéjel y posteriormente, a partir del año 1000, cuando históricamente se producen en España hechos tan trascendentales como la Reconquista, las invasiones almorávide y almohade, la prohibición de cantores árabes y judíos en las iglesias, etcétera, musicalmente se van gestando giros como el Cancionero de Palacio, con la influencia de los villancicos cristianos y los zéjeles mozárabes, se revela el Cancionero de Avencuzman y las danzas



arábigos andaluzas, culminando toda la época con los cantares de gesta, romanceros y lo que se empieza a distinguir como música clásica andaluza desde una concepción arábiga. Y tras la rendición de Granada, cuando en la música popular andaluza se denotan unos segundos melos que se asocian a los árabes, son los melos gitanos, dado que ya la integración gitana se encuentra en Andalucía, coincidiendo también con el auge del romancero español, que se puede considerar la segunda lírica del preflamenco, dando lugar al romancero morisco y al gitano.

Luego, hacia 1600, cuando la expulsión de los moriscos, se estructura una lírica y unos melos que quizás fueran definitivos en las entonaciones y en las danzas populares gitano-andaluzas. También predomina ya en el folklore la cuarteta romanceada y al unísono de la pragmática de Carlos III, en 1783 -hace dos siglos y quince años exactamente-, se empieza a registrar la estructura melódica de lo que conocemos actualmente por flamenco.

Y puestos a precisar documentalmente sobre la evolución en Andalucía de la danza, de sus bailes, en correspondencia con la música popular, nada mejor que acudir a los escritos de un profundo investigador, José Blas Vega, quien en su trabajo «Hacia la Historia del Baile Flamenco», reseña: «La antigüedad del baile andaluz se encuentra en restos arqueológicos como los de Asta Regia (Jerez), la Cueva Ahumada (Cádiz), en esculturas como la *Venus Callipgia* y en los datos históricos-literarios de las célebres bailarinas de Gades, citadas y glosadas por Marcial, Juvenal, Petronio, Plinio el Joven y Papino Estavio, entre otros autores clásicos latinos. Alejandro de Alejandro en sus *Días Geniales* dice que *en materia de baile los andaluces podían considerarse como maestros de las demás naciones*, y de hecho así ocurrió a partir de la referencia recogida por Poseidonios, cuando a fines del siglo I antes de Cristo, Eúxodos embarcó, con destino a las costas africanas, el primer cargamento de danzarinas béticas. Menéndez Pidal nos confirma que el baile era una de las mayores aficiones de los pueblos hispánicos, y entre los turdetanos *esta afición estaba especialmente extendida y será Cádiz la ciudad que se convierta en el centro de la frivolidad, Gades Iocoase la llamará el hispano Marcial. A la configuración de este carácter de equívoca frivolidad atribuido a Cádiz -prosigue Menéndez Pidal- contribuyeron decisivamente las crotalistas gaditanas y aunque muchas de ellas no procedían del mismo Cádiz, el término gaditanae pasó a designar a las muchachas turdetanas, generalmente de baja extracción que se dedicaban al canto y sobre todo a la ejecución de bailes voluptuosos, eróticos e insinuantes*».

Y aparte de los fandangos comarcales andaluces -de Huelva, verdiales malacitanos, chacarrá y otros- y de las distintas variantes de las sevillanas, que de hecho son los bailes más populares y propagados dentro y fuera de Andalucía, tuvieron gran vigencia con anterioridad a la formación de los actuales estilos del flamenco, una serie de danzas en casi un total olvido. Una de ellas la denominada «La Morisca», conocida en el siglo XV, y así mismo bailes que se llamaban «El Canario», «La Capona», «El Polvillo», «La Chacona», «El Escamarán», «El Villano», «La Zarabanda», «La Cachucha», «El Vito», «El Zorongo», «Los Panaderos», «El Ole», «El jaleo de Jerez»..., algunos



*Bailaora flamenca, por Luisa Triana. Premio Nacional de
Pintura Flamenca de la Cátedra de Flamencología.
Año 1997.*



comunes en otras regiones, pero que en Andalucía gozaban de una amplia interpretación en las fiestas populares. Se puede afirmar que de muchos de estos bailes salieron las formas de los actuales bailes flamencos. Y quizás fuera el tango el primer baile flamenco que como tal se definiera. José Blas Vega nos ha proporcionado la siguiente información acerca de esto, advirtiéndonos que la palabra tango aparece por vez primera en el manuscrito *Apuntes para la descripción de la ciudad de Cádiz*, de D.F. de Sisto, publicados en 1814, al ocuparse de los bailes que se interpretaban entonces en la ciudad más antigua de Occidente. Dice en unos de sus párrafos: «La gracia que es característica a las mujeres del país es la verdadera y casi única causa que hace interesantes estos bailes; su mérito no es otro que la expresión voluptuosa con que animan sus semblantes unida con los movimientos de brazos y pies y al de sus airoso y elegantes cuerpos; contribuye en gran manera al cantar de las coplas, cuya letra es siempre significativa, acompañada del sonido de las palmas al compás de las castañuelas, pandero y guitarra. A todo esto se agrega lo que vulgarmente se llama jaleo; es un estímulo que el majo da a la bailarina con sus dichos siempre chistosos, resultando de todo una escena original e interesante, a cuyo encanto es casi imposible que se resista el que por primera vez presencia. Hacéla muy interesante también lo pintoresco, airoso y lindo del vestido del majo, y la gracia del lenguaje que en semejantes tangos o bailes es característicos de estas gentes».

Y no vamos ni a enumerar, ni a describir, uno por uno todos los estilos del baile flamenco, unos bailes que han trascendido de lo popular, lo mismo que el cante y el toque de guitarra flamencos, para constituirse en un auténtico arte, forjado por los andaluces que se profesionalizaron en su quehacer posiblemente a partir de los principios del siglo XVIII. Creando sobre las bases folklóricas de la tierra andaluza, una música autóctona que por su riqueza de giros y matices se considera en su clase la más importante de Occidente. Pero lo que sí se impone es la glosa de ese baile en el que cada intérprete puede imponer su personalidad y hacerlo propio. Hay que consignar, sin género de dudas, que el baile flamenco ha llegado a alcanzar una calidad artística de tal entidad musical y estética, que posiblemente sea una de las danzas con mayor proyección de futuro a medida universal, porque aparte de sus diversas estructuras básicas, van enriqueciendo paulatinamente su expresividad y, por lo tanto, a sus valores esenciales, se le viene uniendo una variedad en crecimiento constante, de ahí que nos parezca, por su evolución sin sucesión de continuidad, un arte que puede cifrar también sus méritos en sus sorprendentes progresos plásticos y coreográficos. Un fenómeno que difícilmente se produce en otras danzas, ya sean clásicas o, muchos menos, de índole popular.

La capacidad de algunos artistas geniales, a partir del siglo XVIII, ha ido consiguiendo que las músicas flamencas -músicas nacidas de los sentimientos y de los estados anímicos más fuertes que el ser humano pueda sentir, esas tan singulares que han creado a través del sentido musical del andaluz y de las cualidades de una voces específicamente portentosas para



expresarlas- tengan una corpórea presencia. El proceso de esta realidad artística es inaudito. Se trata de un aprovechamiento magistral, aunque fruto de puras intuiciones en toda su extensión, de los bailes folklóricos del sur español, principalmente, tan influidos por los substratos orientales, como originados por un atávico ideal de lo estético, de lo airoso y a la par profundo de una elegancia y donosura nata.

La sutileza grácil que los bailes andaluces siempre tuvieron, se ha fundido con la majestuosidad y dramatismo de lo que se dio en denominar cante jondo. De esta unción musical ha prosperado un modo de baile que se caracteriza por sus muchas formas y dentro de cada una de ellas por su dispersión de movimientos siguiendo una misma línea melódica. Si elocuente es su singularidad en este aspecto, lo es insólitamente porque está patente en todos los estilos, pero quizás sea en las soleares y en las alegrías, donde el donaire y la hondura, la gracia y la plasticidad, demuestren con mayor entidad la asombrosa cantidad de matices de una danza que no tiene parangón en el mundo entero.

Y cuando un hombre o una mujer baila bien por soleares o por alegrías con el acompañamiento idóneo del cante y la guitarra, es cuando advertimos que se está produciendo encima de un escenario lo que se puede nombrar flamenco integral. Bailar dándole a la perfección flamenca puntual cumplimiento en todas sus facetas, es algo prodigioso. Bailar sobre la música de la guitarra esos estilos claves, es algo que se sitúa artísticamente en la maravilla como un sortilegio. Admirando ese baile incomparable, tan lleno de colores estéticos, se vive, y se comprueba cada vez que así ocurre, una especie de singular razonamiento del arte, algo inefable que nos atreveríamos a llamar o definir como el sobresalto emocional de la sorpresa esperada, porque sabemos a dónde nos lleva el ritmo, pero nunca cómo nos llevará en su milagro. O sea, que no por conocer la forma y el modo, deja de sorprendernos la bailaora interpretación de la música.

El baile flamenco, cuando se muestra con todos sus esplendores posibles, adornados además por los casi imposibles, consideramos que es la destilación de un arte único. Su crisol. En el baile flamenco, todo su contexto espiritual y humano se estiliza, se somete a las sensaciones del cuerpo y del pensamiento de su intérprete y podríamos decir que sale triunfante como un halo. En la música flamenca, la bailaora o el bailaor, es alguien que se multiplica en carne y alma, porque experimenta las mismas impresiones del cantaor o del tocaor y las tienen que hacer visibles junto a las suyas, dar luz y aura a los ojos de todos, transmitir una compleja y rica y bella y subliminal concepción de la música.

En la historia conocida del flamenco, el baile aparece como un derivado del cante. Ahora ya lo vemos como un componente importante de un arte sin par. Y presentimos que está llamado a ser su expresión más redonda. El mañana del flamenco tendrá al baile por estrella y guía. La destilación se impone en todo arte con el paso del tiempo.

Y después de glosar al baile flamenco, como crisol de los crisoles andaluces, se impone recordar algunas opiniones y textos sobre los dones cultura-



les de Andalucía. No olvidar, por ejemplo, una frase del maestro Antonio Machado. La que dice: «Nuestro punto de arranque, si alguna vez nos decidimos a filosofar, está en el folklore metafísico de nuestra tierra...» Y según Ortega y Gasset, la nuestra «es una de las razas que mejor se conocen y saben a sí mismas. Tal vez porque no haya otra que posea una conciencia tan clara de su propio carácter y estilo. Merced a ello le es fácil mantenerse invariablemente dentro de su perfil milenario, fiel a su destino, cultivando su exclusiva cultura». Por su parte, Ernesto Giménez Caballero, dejó dicho de Andalucía; «La tierra más apetitosa de España, más querenciada por todas las culturas de la Hispanidad».

No obstante, Andalucía, su cultura popular, su folklore, en una palabra, no siempre ha sido bien entendida, y se ha ofrecido en muchas ocasiones unas interpretaciones erróneas de sus características. Por eso cuando Azorín viaja a Andalucía y contempla sus verdaderos hechos y sentires, escribe preguntándose: «¿Es esta Andalucía de los conciertos armónicos y hondos de las cosas, de la profunda y serena tristeza, la Andalucía ligera, frívola y ruidosa que nos enseñan los cuadros y teatros?». Naturalmente, cada día se precisa más y mejor la imagen verdadera de Andalucía, de esa cultura crisol, que tiene uno de sus más importantes valores en sus danzas, en sus bailes airoso y estéticos en los que la vida y los sentimientos encuentran su espejo y manifestación artística.



LA LIBERTAD EN EL FLAMENCO

CRÍTICA ESTÉTICA DE LA FLAMENCOLOGÍA TRADICIONAL O TRADICIONALISTA

JUAN VERGILLOS GÓMEZ

INVESTIGADOR Y ENSAYISTA

Mas, para nosotros lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, por ende incorporado a un presente, y en constante función de porvenir. Visto así -y no es ningún absurdo que así lo veamos-, lo pasado es materia de infinita plasticidad, apta para recibir las más variadas formas.

(Antonio Machado: Juan de Mairena)

En política, como en arte, los novedosos apedrean a los originales.

(Antonio Machado: Juan de Mairena)

LA FLAMENCOLOGÍA TRADICIONALISTA

A lo largo de la historia del flamenco, incluyendo su reflexión escrita, la discusión en torno a las cuestiones estéticas se ha limitado, en general, a considerar de forma vaga una serie de conceptos que en el texto que inauguró estas reflexiones (1) relacionábamos con la idea de Autenticidad, y que tal vez podrían resumirse en dos discusiones duales (atendiendo a sus orígenes casi nos atreveríamos a llamarlas dialécticas, si no nos temiéramos la improbabilidad de una eventual síntesis) fundamentales: el problema de lo puro -mistificado (la cuestión de pureza), y el problema de lo gitano- andaluz (la cuestión racial). Huelga decir que no estamos, en absoluto, ante un problema superado, frente a una discusión de nostálgicos, pero a pesar de ello, como forma de iniciar estas consideraciones, vamos a referir un hecho en que se concreta la actualidad de esta doble discusión. El día 4 de Diciembre de 1996, en el Paraninfo de la Universidad de Sevilla, durante un acto convocado por un grupo de intelectuales y artistas flamencos, se procedió a la lectura de un «Manifiesto en defensa del cante flamenco». Como resumen del mismo destacamos lo siguiente: «(El cante) tiene un valor, un valor que se lo da su configuración ancestral, transmitida por tradición oral de generación en generación» (2). Esta concisa frase resume, en un escrito de hoy, la idea dominante en la flamencología tradicional en lo que se refiere al concepto de la pureza como valor artístico.



A estas alturas tal vez no resulte pertinente una discusión en torno a un concepto que igual ha sido objeto de alegatos en contra, que de manifiestos en defensa. Lo que nos interesa aquí es la función en tanto que instrumento metodológico de análisis estético que ha tenido, y sigue teniendo. En otro lugar ya hemos dicho que, a nuestro juicio, esta polémica es, tan solo, la pervivencia de una actitud romántica y bohemia, que ensalza valores como el de tradición, autenticidad, y la idea de un pasado remoto idealizado (que en algunas manifestaciones toma la forma de, digamos, búsqueda de lo primigenio y «salvaje», y hasta antiburgués, lo cual explica, en parte, la existencia de un notable público foráneo occidental -culto y burgués, pues sólo el burgués puede permitirse el lujo de ser antiburgués- interesado por lo jondo). Si que nos gustaría añadir unas líneas de reflexión respecto a esto último, y ofrecer también a la consideración la idea de los posibles peligros que este concepto podría acarrear (una vez admitida la deuda que la estética flamenca le debe), de etnocentrismo, clasismo y nacionalismo, acaso siempre agazapados tras la reflexión del arte que nos ocupa.

Lo cierto es que, por decirlo así, en el centro mismo de la flamencología tradicional, encontramos una voz de alarma. Anselmo González Climent, que acuñó el término con el que se designa hoy toda investigación que tiene al flamenco como objeto, y que, en cierta medida, sistematizó la ideología tradicionalista en *Flamencología*, presenta en esta misma obra los atisbos de una actitud crítica, respecto al concepto tradicional de pureza, que se profundizaría en sus estudios posteriores. Ello es consecuencia de su idea del flamenco en la que el papel individual es preponderante, por encima de lo heredado, quizá en mayor medida que en cualquier arte. Así afirma que «el jondismo o el flamenquismo no radica en la estructura formal de los cantes sino en la calidad vital de los cantaores». (3)

«Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente; ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho de existencia». (4) De esta manera comienza su *Teoría estética* Theodor W. Adorno, emparentando tal pérdida de estatus de la actividad artística con su propia mayoría de edad. La autonomía que a partir del siglo XVIII, y sobre todo durante el Romanticismo, se presupone al arte, es, según el pensador alemán, la causa del actual desconcierto. La actividad artística se encuentra hoy al margen del poder, de la religión, de cualquier finalidad instrumental, y ello hace que no sepamos donde situarla. Sabemos que la primera parte de esta última frase nos es cierta (finalidad instrumental por excelencia es el dinero, y luego, los intereses políticos, ideológicos, etc.), salvo, quizá (porque no permitírnos algún optimismo), en algunos casos, pero, como Kant y Adorno creemos que así debería ser, y nuestra reflexión estética, en este caso a propósito del arte flamenco, parte de esta concepción idealista.

La discusión respecto al estatus artístico del flamenco nace en un ambiente intelectual romántico y, por tanto, asume, en general, tal autonomismo. Podemos considerar como tópicos de la flamencología tradicional (englobando bajo este término la mayor parte de las reflexiones en torno al flamenco que no lo han tratado desde un punto de vista puramente musical,



folclórico, literario, etc...) el de autenticidad, tradición, pureza, expresividad, individualismo, etc... términos que alejan al flamenco de las concepciones tradicionales del folclore para introducirlo en el ámbito del arte moderno, autónomo, no instrumental (como no sea en relación a sentimientos o motivos personales, incluyendo bajo esta definición la asunción individual, por parte del artista flamenco, de sentimientos y motivos hasta cierto punto colectivos: el punto en que estos lo puedan ser). Si la discusión respecto al estatus artístico ha llevado en las artes plásticas, literarias, etc. a conclusiones parecidas a la declaración de Adorno que queda transcrita, en el flamenco la evidencia gira en torno a un concepto igualmente problemático, el de pureza, que, en contra de lo que podría parecer, parece haber generado menos dudas. Este cierto acriticismo ha limitado la problemática en la flamencología tradicional, generando, apenas, ciertas discusiones duales sobre la figura central de la pureza. La mayoría de las reflexiones escritas con que contamos conciben el flamenco desde alguna perspectiva respecto a este concepto. Veamos algunos momentos de reflexión:

Demófilo. Antonio Machado Álvarez concibe el canto flamenco de su tiempo como degeneración o mistificación de la lírica y la música que denomina «gitana», degeneración que es la consecuencia de la mezcla con las músicas andaluzas: «Estos cantes (auténticamente flamencos o gitanos), tabernarios en su origen y cuando, a nuestro juicio, estaban en su auge y apogeo, se han convertido hoy en motivo de espectáculo público. Los cafés, último baluarte de esta afición, hoy, a nuestro juicio, contra lo que se cree, en decadencia, acabarán por completo con los cantes gitanos, los que andaluzándose, si cabe esta palabra, o haciéndose gachonales, como dicen los cantadores de profesión, irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y se convertirán en un género mixto, a que se seguirá dando el nombre de *flamencos*, como sinónimo de gitano, pero que será en el fondo una mezcla confusa de elementos muy heterogéneos». (5) Señala Steingress que esta hipótesis implica, como premisa, la existencia previa de una poesía y un canto «gitano puro», que, como es de suponer, parece escasamente fundada. (6) Indica, así mismo, Machado Álvarez, que las músicas gitanas y andaluzas obedecen a unas determinadas características raciales. Una raza gitana «rica en fantasía e intimidad de sentimiento como ninguna, pero por su misma desgracia y las tristes condiciones en que ordinariamente vive, incapaz de la delicadeza y lealtad de sentimientos y de la feliz arrogancia y lozana imaginación del andaluz». (7)

Es curioso pero se nos ocurre pensar, leyendo estas líneas, que el capital de ideas aportado a la reflexión flamenca por el folclorista sevillano no se ha acabado de ponderar en su justa medida. Es, quizá, el hecho de ser una reflexión en un ambiente cultural próximo al que dio lugar al definitivo auge del canto, lo que ha hecho que esta teoría de la mistificación y la decadencia sea la raíz, el tronco y las ramas de toda la flamencología posterior. Machado Álvarez considera que, al menos en el pasado, flamenco y gitano fueron, acertadamente, sinónimos, mientras que el canto flamenco de su época, aunque se le sigue llamando flamenco, empieza a perder sus antiguos y



genuinos rasgos gitanos. Aquí puede estar, así mismo, la base de algunas denominaciones posteriores en que se distingue el cante jondo y el cante flamenco, identificando este último como cante no gitano, aunque, tal vez, agitanado. Es evidente que estas denominaciones aportan más sombras que claridad.

González Climent. La obra de este autor se sitúa, en principio de forma absoluta, en esta flamencología tradicional legendaria. El discurso de *Flamencología* se autoinscribe entre las filas de los aficionados «cabales», tradicionalistas. José Carlos de Luna, Arcadio de Larrea, entre los ensayistas, o Manuel Machado y Lorca, como poéticas flamencas romantizantes, constituyen, entre otros, a través de explícitas citas, la cadena que lo vincula a la flamencología decimonónica. Sin embargo, encontramos en González Climent que el fenómeno racial flamenco no es el gitano sino el andaluz, del cual el flamenco es la quintaesencia, como el andaluz lo es del español. Las mismas cualidades cuasidemónicas que Demófilo atribuye a la raza gitana, las encontramos en la obra de González Climent multiplicadas pero encarnadas en el individuo flamenco y andaluz. Se esboza así una teoría del flamenco y de Andalucía, trufada de tintes raciales respecto a la personalidad superior intrínseca del flamenco (como género) sobre el resto de los mortales. No hay que olvidar cuales eran los potenciales lectores de una obra que sin duda estaba abocada a una difusión muy minoritaria, y que nuestro autor, si bien se presenta como andaluz de San Roque, desde principios de los sesenta volvería en escasas ocasiones a Andalucía. Pero, a pesar de no dejar de tener esto presente, si estamos denunciando lo insuficiente que, a nuestro entender, es explicar el arte desde supuestos (o añadidos) raciales o de psicología social (ciencia acaso imposible); no vamos a caer en la mera reducción biográfica a la hora de interpretar un texto. En todo caso lo que salva a la obra de González Climent de un reduccionismo racial es su tendencia a lo individual: el cante es mostración personal. Esto evolucionará en sus trabajos posteriores hacia una teoría esencialista del arte flamenco. Su acento en el pasado glorioso no llega a ser desmedido y en «Para una historiografía flamenca» (8) se atreve a decir que el XIX (no ya antes) es un problema historiográfico.

Molina y Mairena. En 1963, *Mundo y formas del arte flamenco* marca el punto culminante de sistematización de la flamencología tradicional. Lo que en Demófilo era unos ensayos parciales, centrados en la lírica, y un preámbulo a una antología de coplas, en los que (aparte de otros indudables valores) se vertían algunas ideas ambientales, y en González Climent un propósito expositivo que acaba siendo más literario (dada la personalidad del autor) que sistemático, en esta obra se transforma en una minuciosa exposición del cante, no ya de determinadas concepciones del cante, sino del cante, presentado de forma tan rigurosa como pueda resultar de la experiencia (repárese en la pretensión de cientifismo) verdadera: en primer lugar «el conocimiento concreto y personal del cante» (9) en lo que se refiere a la materia prima científica (en este mismo lugar, el prólogo, se indica que «la única información sería es la oral, el cante mismo y los cantaores. En ella



han bebido con preferencia los autores de este libro») (10) y por el otro «la investigación histórica y estilística» (11) en relación a los métodos y formas de exposición. En fin, todo lo necesario para la génesis de una auténtica Biblia, como tantas veces se le ha clasificado. Así se ha asumido en lo que respecta a su exposición de las formas flamencas, cuya clasificación se sigue repitiendo con leves modificaciones. En lo que respecta a los aspectos estéticos podemos decir que asume los tópicos que hasta ahora se han señalado. Eso sí, con una nueva pretensión sistemática y científica, como se ha dicho. Será suficiente la selección de algunas citas (en relación a la historia y a la clasificación) para comprobar una vez más que los conceptos explicativos resbalan de lo estético a lo racial. En relación a la historia (esa disciplina hoy escasamente apreciada, salvo como eficaz arma política) se afirma en la citada obra que «hasta 1850 el cante gitano (soleá, siguiriya, cantes festeros, toná y sus derivados) vivió encerrado en un ambiente hermético y en ocasiones, casi sacral; era cosa privada y tradicional de los gitanos andaluces.» (12) Con respecto a la clasificación: «Si el grupo primero (cantes flamencos básicos) es gitano y el segundo (cantes emparentados con los básicos) gitano-andaluz, el tercero (cantes derivados del fandango) es íntegramente andaluz. (...) El grupo más débil es el cuarto, el de los cantes folklóricos afluencados.» (13) De *Cante flamenco* publicado en 1965 por Ricardo Molina extraemos esta cita aun más explícita: «sería posible establecer una ecuación entre la pureza del cante y la racial. Los que hemos calificado de *flamencos puros* son racialmente *gitanos puros*. (Lo de la pureza gitana entiéndase siempre de manera relativa: se trata de los gitanos de la baja Andalucía -Sevilla y Cádiz- profundamente compenetrados con el elemento andaluz). Los cantes derivados de los *puros* o con ellos emparentados son *gitano-andaluces*. Los fandangos y su descendencia, originariamente andaluces, se agitanaron en el curso del siglo XIX. El grupo *afluencado* entraña extraordinaria muchedumbre racial...». (14) Desvanecemos aquí la cita para realizar un breve comentario. Aunque tal vez la evidencia de lo transcrito lo hace innecesario. Sinceramente no sabemos hasta que punto es pertinente, desde un punto de vista estético, el realizar pruebas sanguíneas a una manifestación artística, a estas alturas de *compenetración*. Respecto al paréntesis inmediato no estamos seguros de que, en efecto, quite hierro a la frase anterior (como era sin duda su intención) o aporte más leña, o simplemente provoque extrañeza. No sabemos como se explicaría por un lado la *pureza racial* y por el otro la *compenetración* (¿cómo podría la pureza entenderse de «manera relativa»?). Si es real esta última, ¿porqué distinguir entonces, en materia de arte, no de etnia, en *gitano*, *gitano-andaluz*, *andaluz*, y, finalmente, *afluencado*?. Terminamos esta breve incursión en la obra de los que son, probablemente, los pensadores más importantes en la reflexión flamenca actual, con una transcripción del libro de memorias de Antonio Mairena, sin duda el cantaor más influyente de su generación: «Y es que los gitanos de antaño valoraban mucho la pureza de sus cantes y sabían de más que eran incomprensibles para la inmensa mayoría de los no gitanos. (...) el hermetismo del cante de esa época se debe, no sólo al celo y al pudor de aquellos gitanos para con sus



tradiciones, sino también a la misma sociedad de entonces. (...) este hermetismo se relaciona, pues, con la posición marginal de la *raza gitana*.» (15) Esta última consideración nos introduce a un matiz que como hemos visto, está presente en la estética flamenca tradicionalista desde Demófilo. Se trata de la proverbial marginación y persecución de la raza gitana. Y aquí la estética racial va deslizándose a una forma de estética moral: el arte es manifestación de los sentimientos de los perseguidos, protesta.

Como muestra de la pervivencia de la estética tradicionalista en la reflexión actual permítasenos citar la obra *Luces y sombras del flamenco* de José Manuel Caballero Bonald, recientemente reeditada. En ella se aúna la estética de la pureza («... lo que sí parece evidente es que el flamenco, al ser trasplantado de su humilde área nativa a otros multitudinario horizontes, perdió buena parte de sus soportes nutricios. (...) ese innegable auge artístico (se refiere a la situación actual) se ha verificado ya fuera del claustro materno en que se gestaron social y culturalmente las primitivas formas gitano-andaluzas»), (16) la idea de una supuesta «etapa hermética», y lo moral-racial. Afirma este autor que el flamenco «ha sido siempre algo muy parecido a una protesta sin destinatario» (17) afirmación que supone relacionar, de alguna manera, la degeneración artística con el «aburguesamiento» de sus intérpretes (así lo dice explícitamente respecto a lo que llama Etapa teatral, (18) y considera que la actual situación de total profesionalismo exige una nueva forma de entender el flamenco, y desde luego, una nueva forma de mostrarse, diferente de la que estima ha sido la genuina en el pasado: la reunión). (19) Porque, de hecho, sitúa el origen del flamenco en relación a la confluencia de diferentes factores expresivos de unas razas oprimidas. Por eso relaciona las supuestas influencias *árabes y hebreas* (20) con las persecuciones de que fueron objeto moros y judíos. «Con anterioridad a las postrimerías del siglo XVIII, el flamenco aun permanecía oculto dentro de una especie de doméstico anonimato, sin trascender de esos reducidos ámbitos sociales bajoandaluces en los que se iría desarrollando lenta e indecisamente. (...) esa recóndita forja del flamenco concuerda de lo más bien con la vida oculta, con la marginación de los expresos grupos de transfugas (gitanos y moriscos) que serían los encargados de refundirlos y transmitirlo a la posteridad. Su mismo carácter inicial de rito, obediente al código secreto de esas comunidades raciales, le iría vedando su normal proyección pública». (21)

UNA DISIDENCIA EN LA FLAMENCOLOGÍA TRADICIONALISTA: ANSELMO GONZÁLEZ CLIMENT

Es precisamente uno de los más reputados representantes de la estética tradicionalista el primero en cuestionar esta acrítica sacralización del pasado. Si en *Flamencología* ya encontramos ciertas dudas al respecto, es en un ensayo posterior donde cuestiona con más firmeza este hecho. En concreto en «Para una historiografía flamenca». Se trata de un ensayo corto, centrado en la necesidad de elaborar unos planteamientos de rigor respecto a la historia (y en general respecto a cualquier tipo de estudios) del flamenco (sobre todo en lo que concierne al XIX). Supone, por tanto, una maduración en



muchos aspectos respecto a *Flamencología*, sobre todo en lo que concierne al canto anterior y a la actitud de los puristas o cabales, así como al propio concepto de lo flamenco. Su alejamiento de las posturas oficiales, que precisamente el libro antes aludido representaba, es patente. El punto de vista es más personal y desde luego va a la esencia de las cuestiones, sin pararse en disgresiones por los tópicos como ocurre en *Flamencología*. Estimamos, por ello, que es uno de los estudios más importante de su autor.

En primer lugar rechaza de plano la mitificación purista del canto del siglo pasado (y esto ya supone una evolución, sin bien, como hemos visto, no era un fervoroso defensor de lo antiguo). Afirma que, cuanto menos, el flamenco actual es tan válido como el anterior, en lo que a excelencia vital se refiere. El estudio de su origen y primera evolución está sin hacer y, por tanto, se carece de datos para afirmar lo contrario. Este punto de partida comienza, pues, a la defensiva de los supuestos cabales.

En relación a esto toca uno de los aspectos centrales de la teoría del arte: la libertad. En el canto, el verdadero problema artístico es la personalidad individual, la expresión de lo interior. Define lo jondo como «arte de rebuscarse a sí mismo». (22) El cantaor de ningún modo es conservador de cantes; más bien se presenta como un despreocupado utilizador de los mismos» (23). La cuestión de la pureza, señala González Climent, no ha de ser inhibidora de esta mostración de la personalidad. El culto al pasado se concibe desde la personal e intrasferible experiencia artística. Desde ese punto de vista considera que es más *puro* el que se muestra a sí mismo, aunque asumiendo la tradición de manera más o menos problemática, que el que oculta su personalidad tras «lo puro». Así contrapone «los verdaderos clásicos» con los «neoclásicos». (24) Rechaza que el proceso del canto flamenco haya que tomarlo como evolución: más bien se muestra partidario de considerarlo como una sucesión de momentos individuales en absoluto sujetos a una línea regular. Propone, por tanto, para la «arqueología flamenca» un papel objetivo, en lugar de gendarme. (25)

Otro problema fundamental, relacionado con esto, que no escapa al análisis de González Climent, es el de la tradición oral. En este ensayo cuestiona la veneración a que ésta se somete, sobre todo en lo que se refiere a la tradición gitana. (26) En primer lugar es cuestionable pensar que determinadas formas hayan llegado hasta nuestros días sin cambio alguno: la cuestión es qué formas y desde cuando, puesto que no hay datos objetivos al margen de la misma cuestionada tradición oral. En segundo lugar es imposible aportar pruebas de exclusividad racial al respecto. En lo que a nosotros concierne pensamos que es innegable la contribución gitana pero delimitar el grado de la misma es tarea imposible y que (al menos en el marco actual, y desde un punto de vista estético) carece de interés. Sencillamente: parece preferible sumar a restar. Y es que, si hay algo que en absoluto pretendemos es, precisamente, entrar en el campo de las naciones y las etnias. Cuando la asunción de una determinada herencia cultural no es una cuestión de elección personal sino de «responsabilidad histórica» nos encontramos ya en el resbaladizo terreno de la psicología social, interesante tal vez, pero sin duda



periférico en lo que se refiere a una investigación sobre valores artísticos. Para nosotros la tarea de lo artístico es desinteresada en lo que respecta a constituirse en «señas de identidad» de un país o de una etnia, sobre todo cuando estas se enarbolan, como ocurre en la mayor parte de los casos, como armas arrojadizas. En el marco del actual «Estados de la autonomías» de España asistimos a un desvergonzado uso de diferentes objetos culturales (idiomas, música popular, tradiciones, etc..) como armas políticas, para el exclusivo interés de un determinado grupo social (léase partido político, empresarial, organizaciones independentistas) lo que a nuestros ojos supone un uso ilegítimo, del que hasta ahora el flamenco parecía haberse mantenido al margen, si exceptuamos ciertas estampas esperpénticas perpetradas por la estética franquista en algunas películas llamadas «folclóricas», que se encuentran en el polo opuesto de la estética flamenca. Por nuestra parte nos congratulamos de que Jimmy Page o Eric Clapton sean dos excelentes bluesmen siendo blancos y anglosajones, y de que una de las más interesantes canteras flamencas de los últimos tiempos sea Barcelona (ahí están Ginesa Ortega, Cañizares, Maite Martín o Miguel Poveda). Señalar en todo caso que, a pesar de su inicial alineación con la flamencología oficial, de la que sin embargo se aleja con cada obra, González Climent considera desde sus primeros trabajos el canto como fruto genuino de la mentalidad andaluza, a la que considera quintaesencia de la española, por lo que desde un principio parece estar en mala disposición respecto a primacías étnica en el canto. Decimos esto porque entendemos que lo «andaluz» es, eminentemente, mestizaje, suma de diversas tradiciones. No nos es ajeno, sin embargo, el hecho de que, en el marco de algunas reflexiones flamencas (si se permite la expresión) encontramos una reciente tendencia andaluzófila de signo nacionalista, que, a falta de precisar lo que sea el nacionalismo en Andalucía, presenta, por un lado, rasgos anticalés, y por el otro, rasgos antiespañoles. Por lo último podemos colegir que, si el origen de esta tendencia se sitúa en reflexiones como la que estudiamos, su definitiva explosión está emparentada con el auge de los nacionalismos políticos a nivel estatal. Como ya se ha dicho, la posición a este respecto de González Climent es que el espíritu andaluz es la más genuina expresión del «alma española», afirmación que, si bien se aproxima de alguna manera a los tópicos oficiales de su época, previene de cualquier tipo de exclusión entre «lo andaluz» y «lo español».

Resulta, pues, sorprendente que González Climent haya sido uno de los pocos autores en decir, de forma clara, que, en lo que se refiere al flamenco, el XIX es un problema, el problema historiográfico por excelencia. Un problema que, en lo que concierne a las formas, tal vez sea irresoluble: es el campo de estudio en el que menos avances se han hecho, tal vez por las dificultades intrínsecas. No ha ocurrido lo mismo en relación al marco social, cultural, artístico que dio origen a dichas formas.

En lo que respecta a la momificación de las mentadas formas, González Climent señala de manera clara que no hay forma artística, y menos si carece de una tradición definitiva a la que atenerse, que cien años dure. «El pueblo dictamina, conserva, destruye o inventa con imprevisión metodológica». (27)



Baste una constatación discográfica al respecto y acabe la discusión. Y es que, en donde otros consideran que estas formas inamovibles son la esencia misma del cante, González Climent afirma que es la creatividad individual tal esencia, pues el cante consiste en la personal mostración, donde cada uno se sirve de los instrumentos disponibles a voluntad. De ahí su concepción de la historia: el flamenco no es un fenómeno estático pero tampoco en evolución, en el sentido de progresión. No hay sucesión lógica, desarrollo acumulativo, a no ser en lo que se refiere a la propia expresión individual del artista. «El cante, por tanto, abre el escenario de sucesivos, infinitos *unos*, pero de ninguna manera progreso histórico al servicio de un determinado sistema estético». (28) En menos palabras: no se heredan sentimientos.

Pero ¿acaso todo arte no es mostración de individualidad (y por ello tanta obra de arte es mero vacío aunque se apoye en discursos heredados) y ello no impide que podamos hablar de una evolución y tendencias en la literatura, el cine o la pintura? La posición de González Climent es que el flamenco es, acaso, la más individualista de las artes, en donde, realmente menos importancia tiene la tradición (señala la necesidad de desvincular de forma definitiva el flamenco de folklore). Nos encontramos ante afirmaciones realmente revolucionarias en el campo de este arte, y en el mismo seno de la flamencología tradicionalista. «Cantar es desgarrar la raíz de un yo» y lo demás importa poco (o, desde luego, importa menos). No quiere decir esto que González Climent ignore que en el cante hay estéticas familiares y tendencias comarcales (en otros estudios vemos su análisis de la imbricación entre determinadas formas del cante y su configuración geográfica) pero estamos en el año 65 y el ambiente no es propicio para la libertad en ningún campo. «En un solo tercio se juega el sentido de un vitalidad entera, y si así no es así debe ser». (29) Hemos hablado arriba de autonomía, independencia de cualquier fin instrumental, etc.: quizás en otra ocasión tengamos la oportunidad de relacionar estas afirmaciones con las teorías expresivas y esencialistas del arte.

Según vemos González Climent concibe el progreso en el arte flamenco, no tanto como asunción de unas formas y procedimientos artísticos del pasado, que también, sino, ante todo, como una *actitud vital* que pervive en el tiempo y cuya presencia garantiza la permanencia de lo *flamenco*. Respecto a la evolución de las formas del arte flamenco encontramos la discusión de quienes afirman que ésta es consecuencia de mecanismos internos frente a aquellos que consideran que el cambio artístico es consecuencia del cambio social. Los conceptos enfrentados son *necesidad interna* y *ambiente social*. Tal vez, la actual situación de las vanguardias flamencas induzca a pensar que en la asunción de formas, instrumentos, etc... de otras manifestaciones musicales juega un papel más importante el *ambiente* y contra eso se alinean los defensores de la pureza: la presente tendencia evolutiva del cante no sería consecuencia de sus necesidades expresivas internas sino el resultado de la presión exterior, en concreto de un ambiente musical dominado por el rock y que tiende a la homogeneización. La moderna tendencia al mestizaje y a la *disolución de fronteras* puede, por un lado, aportar resultados creativos



Enrique Morente, un cantaor entre "academia y caos" en busca de la libertad expresiva individual.



estimables, pero por otro se enfrenta al problema de unificar las manifestaciones artísticas.

Teniendo muy en cuenta estos argumentos no hemos de olvidar que en este mestizaje, el flamenco, probablemente, tenga mucho que decir, como lo ha tenido en la historia de todas sus sucesivas fusiones, y que, en todo caso, ninguna manifestación artística popular puede sustraerse de una masa social que la apoye. La historia del arte parece mostrarnos que la relación de las formas artísticas con sus antecesoras ha sido siempre de amor-odio. La actual situación de fusión (sin olvidar la existencia de una línea purista) se nos presenta como consecuencia de una época purista, acaso en forma excesiva (quizás resultado a su vez de una época tan mestiza como la llamada ópera flamenca), hasta el punto de canonizar un pasado incierto, de una manera tal vez equiparable a la forma en que hoy concebimos el romanticismo como una tendencia al conceptismo fruto de la rigidez normativa neoclásica. Dostoyevski se sirvió de la parodia para alejarse de su maestro Gogol sin dejar de tenerlo presente. Uno de los más señalados representantes de la dodecafonía, Webern, hizo un arreglo del *ricercare* de la *Ofrenda Musical* de Bach, el autor del *Clave bien temperado*. El cantaor Enrique Morente asume una formación de rock pesado para adaptar unos versículos de Lorca, pero intercala seguiriyas y soleares tradicionales y samplers con las voces de Antonio Chacón, La Niña de los Peines, Manuel Torre, Vallejo y Caracol. (30) Esto produce desconcierto en sectores del mundo flamenco, pero acaso menos que el que produciría aquel grito terrible de Silverio. (31) Más allá de lo epidérmico *Omega* nos ofrece una vinculación moral, que conecta con el argumento de González Climent. La expresión individual, la personal manera de expresar el mundo: «entre academia y caos hay libertad, excitante libertad». (32)

NOTAS:

- (1) Vergillos Gómez, Juan *Apuntes para una estética sintética*, Jerez, Revista de Flamencología, num. 5, 1997.
- (2) *Manifiesto en defensa del arte flamenco*, Sevilla, 1996
- (3) González Climent, Anselmo *Flamencología*, Córdoba, La Posada, 1989, (1ª edición, Madrid, 1955), p. 88.
- (4) Adorno, Theodor, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971, (1ª edición, *Asthetische Theorie*, 1970), trad. Fernando Riaza, p. 9.
- (5) Machado y Álvarez, Antonio, *Cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)*, Madrid, Ediciones de Cultura hispánica, 1975, (1ª edición, Sevilla, 1881), p. 39.
- (6) Steingress, Gerhard, *Sociología del cante flamenco*, Jerez, Centro Andaluz de Flamenco, 1993, p. 109.
- (7) Machado y Álvarez, Antonio, en *De Soledades. Escritos flamencos* (1879), aunque en este caso tomamos la cita del libro de Steingress señalado en la nota 6, p. 109.
- (8) González Climent, Anselmo, «Para una historiografía flamenca» (1ª Edición en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 184, 1965) en *Pepe Marchena y la Ópera Flamenca y otros ensayos*, Madrid, Demófilo, 1975.



- (9) Molina, Ricardo y Mairena, Antonio, *Mundo y formas del cante flamenco*, 3ª Edición, Granada, Al Andalus, 1979, (1ª Edición, Madrid, 1963), p. 11.
- (10) *Ibidem*.
- (11) *Ibidem*.
- (12) Molina y Mairena, op. Cit., p. 21.
- (13) Molina y Mairena, op. Cit., pp. 154-155.
- (14) Molina, Ricardo, *Cante flamenco*, Madrid, Taurus, 1989, (1ª Edición, 1965), p.22.
- (15) Mairena, Antonio, *Las confesiones de Antonio Mairena*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1976, p.19.
- (16) Caballero Bonald, José Manuel, *Luces y sombras del flamenco*, Sevilla, Algaida, 1988, p. 66.
- (17) Caballero Bonald, op. Cit., p. 69.
- (18) Caballero Bonald, op. Cit., p. 38 y ss.
- (19) Caballero Bonald, op. Cit., pp. 66 y 67.
- (20) Caballero Bonald, op. Cit., pp. 15 y ss.
- (21) Caballero Bonald, op. Cit., p. 10.
- (22) González Climent, 1975, p. 66.
- (23) *Ibidem*.
- (24) González Climent, 1975, p. 68.
- (25) González Climent, 1975, p. 78.
- (26) González Climent, 1975, p. 71.
- (27) González Climent, 1975, p. 72.
- (28) González Climent, 1975, p. 73.
- (29) González Climent, 1975, p. 74.
- (30) Morente y Lagartija Nick, *Omega*, Madrid, El Europeo, 1996
- (31) García Lorca, Federico, «Retrato de Silverio Franconetti» en *Poema del cante jondo*, Madrid, Cátedra, 1992, (1ª Edición, 1931) p. 188.
- (32) González Climent, 1975, p. 65.



PAPEL Y FUNCIÓN DEL SILENCIO Y DE LA RUPTURA EN EL CANTE JONDO

ENSAYO SOBRE EL TIEMPO DE LA SOLEDAD

DIDIER MARC GARIN

COMPOSITOR DE MÚSICA CLÁSICA. (1) PARIS.

Este ensayo reflexivo y analítico es el fruto de mi investigación, en tanto que músico, sobre una percepción posible del Cante Flamenco, llamado Cante Jondo. Mi reflexión nació de una atracción y se confrontó a mi propia concepción artística de compositor. Éste es el enfoque que me parece necesario darle a este trabajo.

La audición atenta de este cante me hizo presentir la existencia de un espacio extraordinariamente sutil, apremiado, a la vez, por una técnica absolutamente dominada. El sentimiento de inquietud y desconcierto procedente de esta paradoja no cesaba de intrigarme: la improvisación no me aparecía, como la música india por ejemplo, como un lugar de expresividad nacido de la técnica y de la virtuosidad, vinculadas a un dominio de sí incomparable, sino como el lugar donde la fuerza emocional dejaba temer una posible ruptura. Descubrí que esta música, cuyas peculiares características se identifican inmediatamente (toque, color de voz, compases y modos melódicos típicos), debía de ser el modo de expresión de hombres y mujeres confrontados a lo inmediato y que reaccionan a lo inmediato. Porque, a mi juicio, lo que transmitía esta música era, efectivamente, la fuerza del vínculo al tiempo que confiere a ciertas músicas una plenitud consoladora y a otras una angustia inaplacable.

I) EL SILENCIO Y LA RUPTURA EN LA INTERPRETACIÓN FORMAL DE LOS CANTES.

«El arte flamenco no está hecho de tiempo histórico sino de tiempo psicológico, de duración subjetiva». (2)

«La relación que el artista flamenco entretiene con el tiempo musical remite a su condición misma de persona perteneciente a la cultura gitana; el comportamiento musical será un signo de distinción entre el mundo gitano y el andaluz. Todos los procedimientos lingüísticos descritos son resistencias al tiempo musical señalado que pasa. Hacen surgir el instante como un valor espontáneo, porque marcan la 'presencia de espíritu en el tiempo, la vivacidad incesantemente victoriosa de la fugacidad temporal'». (3)

Estas aserciones pueden servir de marco a esta reflexión. En su relación con el tiempo musical, el artista flamenco se apropia en cierta medida el



instante y lo convierte en un microcosmos de donde extrae la materia de su cante. Un encuentro consigo mismo nutrido por el asentimiento de los auditores cómplices. Un desvío hacia la soledad que se confunde con el sufrimiento de toda una identidad cultural.

El Cante Jondo, pues sólo trataré de las tonás, seguriyas y soleares, se alza ya bien entrada la noche. Una clase de maduración diluida en el fino y el humo de los cigarrillos ha precedido su llegada y es cuando ya no se sabe si es demasiado pronto o demasiado tarde para irse a dormir que se adentra en una nueva percepción temporal, brindada por la música. El tiempo empieza una vuelta sobre sí mismo para retornar a la fuente que lo preserva de su propia absorción. Cada cual debe superar sus propios límites: se hace tabla rasa de las fatigas y apremios de la jornada, de los disgustos y bromas de la velada para concentrarse en la palabra sublimada por la música. Las palabras van a encontrar su prolongación en los sonidos mezclados y culminar en la evidencia, ahí donde cualquier otro discurso encontraría su término. Se paran las conversaciones y zumba la noche.

Por turno presagio, impulso, persecución o límite de la noche, el silencio saca su fuerza de su vínculo al tiempo. Tanto puede anunciar el sonido venidero, darle una dimensión que lo confunda o lo irise, como simplemente amplificar la caída que está acompañando. Porque el silencio es dinámico, da sentido y vida a lo que el oído percibe y marca en su esencia la dirección del sonido venido o venidero. El silencio absorbe la concentración y la hace cuerpo, de la misma manera que permite el ímpetu irrepresible de la emoción musical.

El silencio, tal y como lo evoco aquí, será ese espacio de libertad ineluctable de donde el pensamiento del cantaor, la virtuosidad del tocaor y la emoción del público extraerán su sustancia propia, a la vez que alimentará esa suerte de comunión ritualizada que colocará a la música en lugar profético.

La ruptura es a la vez accidental y voluntaria; dominada como para un juego, ofende y llega ahí donde, sin embargo, se esperaba. La ruptura forma parte de una gramática, es estructura o puntuación, nos hace respirar en el volcán que la consume y que, derivando, nos arroja hacia orillas vírgenes. Es casi siempre el punto de desenlace de una tensión: válvula o violenta desviación de una lógica invadida por una sangre tumultuosa. La ruptura no sólo afecta la estructura del cante -el remate es un ejemplo de ello- sino también el cante del artista. Rompe el molde o la línea y más finamente hace que las palabras se disgreguen. Su acción está ligada a la estructura del cante de la misma manera que sucumbe a la inspiración de la improvisación. El duende, al soplar, juega a probar los límites del artista y el encanto del público. Cuando el viento se levanta, brisa leve o borrasca, el equilibrio es tan precario que desaparece la humildad. La urgencia de la llamada, el ardor que le contesta, este juego embriagador y tierno que cruje, que gotea sin derramarse y que a la luz trastorna la llama alta de una vela. El único temor es que se apague. Que se rompa el hilo que une a los diferentes protagonistas, y la noche, de repente, se hace aquí más completa.

La guitarra es una antorcha; guía al cantaor y al público en la penumbra que se va alumbrando. Pero, en cuanto surge la voz, se inclina por este



resplandor que repentinamente la sumerge. Siendo presencia y apoyo.

El canto polifónico de las cuerdas va creando ese espacio extraordinario donde se espera al cantaor. Con su prestación liminar, el tocaor aviva la impaciencia del público alimentando intencionalmente el silencio preparatorio del cantaor, el temple.

Al entrar en el juego, éste hace añicos el cristal que se estaba llenando de vacío. Su grito no es cruel; es último. Es la respuesta a la espera, la primera desgarradura y el primer apósito a la vez. Jipío.

El silencio se ha hinchado hasta este primer estallido: el espacio que ha invadido ha reventado en un instante, en este grito que brota o la voz que se insinúa lentamente. Porque estas dos oberturas pueden ser creadas, diferentes de volumen pero idénticas de naturaleza: el guitarrista puede preparar ya un terreno propicio a un estallido violento, irremediable, ya un terreno del que va a brotar una fuente cuya naturaleza subterránea se une al cielo que la abrasa. «Puerta abierta hacia la nada, el grito es el abismo, el pozo sin fondo hacia donde se precipita el silencio.» (4)

En un tácito acuerdo con el cantaor, el tocaor prepara el lecho de donde brotará el canto. Preparación de un encuentro que podrá durar de cinco a quince minutos aproximadamente. Al cantar por seguiriyas o por soleares, el cantaor desgrana un collar de coplas, tres, seis u ocho, según la dificultad o el carácter de los cantes. Sin dejar de tocar, el guitarrista permite la transición entre una copla y otra, sin que se busque forzosamente la unidad temática.

Los silencios del cantaor se van sucediendo, acompasados por el tiempo formal. Al callarse, el cantaor hace nacer la expectativa: no se retira del juego, prepara simplemente un nuevo juego de manos con el que denegará audazmente las previsiones más diversas del círculo de amigos. El silencio se hace espejo para él, al facilitarle la elección de la copla mejor adaptada al instante.

Signos particularmente eficaces, los machos o remates anuncian el final de una serie de coplas. La aceleración del tiempo o el paso al modo mayor rompen súbitamente la atmósfera creada: la ruptura se hace señal del final, ruptura antes del acabamiento.

A lo largo de la noche alternarán cantes de tiempos más o menos rápidos. Rupturas de ambientes o de registros emocionales. Como si en la humildad que nutre al canto, se quisiera abrazar la totalidad de los afectos y reconstruir el mundo en esa mano que se alza. Como si ante todo se quisiera confrontarse a los límites de la conciencia que no sabe fusionar en el instante todos los estados que la trastornan. En esta noche cantaora ciclotímica bien parece expresarse la aspiración hacia un mundo sin límites.

Las coplas se hacen y se deshacen, filigranas grabadas en el fondo cultural gitano que crean o se apropian los cantaores inspirados. Nacida del instante, «mordedura de la realidad», (5) la copla evoca o comprime el acontecimiento que la determina. «Cantaor y copla son inseparables; forman un todo homogéneo. La copla es intransferible, como es intransferible el timbre de la voz o la dosificación personal del silencio. Y hasta tal punto y tan



subidamente el cante es tragedia, que en sus momentos culminantes [...] tórnase puro grito». (6) Los diferentes ejemplos propuestos por Molina y Mairena en *Mundo y formas del cante flamenco*, entre las páginas 89 y 98, son muy reveladores de la libertad con la cual los creadores de letras adaptan la forma a su expresión poética. Desde el verso único a una sucesión de cinco verso o más, las coplas no se libran de la rimas, a menudo irregulares, ni de cierta diversidad en el número de sílabas. Esta ausencia de rigidez muestra naturalmente cuán quebradizas y agudas pueden ser las aristas de las coplas y que las rupturas en la métrica no son escasas. Parecen al contrario engendrar una elasticidad y una flexibilidad que rimas demasiado regulares hubieran mermado.

La constitución de la copla sigue generalmente siempre el mismo esquema: una unidad introductiva, una unidad explicativa, una unidad conclusiva. Tres tercios que se adaptan a la extensión de la copla.

Para conseguir esta constancia en la construcción, los poetas se valen a menudo de recursos estilísticos. «En el análisis de estos recursos estilísticos, se puede observar una progresión: partiendo de simples comparaciones -casi siempre originales-, luego de imágenes expresivas, se descubren metáforas muy directas y evocadoras y, por fin, el uso frecuente y característico de la elipsis. En efecto la concisión elíptica contribuye a crear un clima íntimo y familiar entre cantaor y auditor y hace que las coplas de inspiración más bien gitana se distingan de los cantes de origen andaluz de estilo a veces ampuloso, de tonalidad sentenciosa, de metáforas más literarias.» (7)

Compañera no más penas
mira que no soy de bronce,
que las pieras se quebratan
a fuersa de muchos gorpes.

A serbir al rey me boy
y er biento que da en tu puerta
son los suspiros que doy.

Tengo una pena, una pena,
que casi puedo decir
que yo no tengo la pena;
la pena me tiene a mi.

Yo m'arrimé a la paré
me cayó tierra en los ojos.
Por mi mano me segué.

Estas diferentes coplas escogidas del libro *Coplas, poèmes de l'amour andalou* (8) muestran con qué soltura los poetas rozan los límites del sentido. El uso del anacoluto, ruptura gramatical fuerte, recalca esta impresión. Vinculados entre sí por hilos muy frágiles, los versos están a punto de alejarse los



unos de los otros y de romper así la trama que los une; el tratamiento que les dará el cantaor arruinará en cierta medida toda esperanza de cohesión formal de la copla. La cohesión se hace a otro nivel como luego se verá.

II) EL SILENCIO Y LA RUPTURA EN LA TÉCNICA VOCAL E INSTRUMENTAL.

A) EL CANTE.

«La figura del 'cantaor' está dentro de dos grandes líneas: el arco del cielo en el exterior y el zig-zag que culebrea dentro de su alma. El 'cantaor' cuando canta celebra un solemne rito, saca las viejas esencias dormidas y las lanzas al viento envueltas en su voz. Tiene un profundo sentido religioso del cante.» (9)

Los cantes flamencos primitivos fueron cantados sin más acompañamiento que el de las palmas, el bastón, o el martillo golpeando el yunque. Transmisora de una oración o de un quejido, la voz brota tal un grito irrepresible, el colmo del sufrimiento o el plazo de una esperanza. Tanto más inesperado cuanto que nada lo anuncia, este grito desgarrar el silencio de la amargura o de la resignación; las palabras no caminan sino llevadas por un alma que no se atreve apenas a rebelarse. El grito y la fugacidad. Ruptura de la noche dolorosa que parece haber olvidado el alba próxima. Al marcar el compás levemente o de manera más determinada, el cantaor se apoya en la sombra desgarrada de su compás interior. El bastón, las manos o el martillo están por debajo del acompañamiento, esbozan los contornos de un tablado ahí donde la voz, ya muy elevada, sigue los perfiles de su alma. Al tratar de servir de marco relativamente estable, las percusiones no pueden impedir que la voz se alce ahí donde la llama la emoción.

La saeta es quizás el parangón de este impulso. Desde el balcón o al pie del altar, el cantaor no para hasta ver su flecha que franquea todo límite. Atraviesa cielo y éter para clavarse en un corazón que lo abraza todo.

Si la oración silenciosa se hace de repente plegaria o himno cantado, es para demostrarle a los incrédulos que la belleza se libra de vanos artificios.

Qué contraste, en efecto, entre el lujo rebosante de la iglesia y la sobriedad de una línea fortalecida por la fe. El cantaor está al descubierto en su plegaria pero aparece transfigurado por la potencia que dimana de ella.

La curva formal de la saeta sigue la trayectoria de la flecha: los primeros sonidos, al romper el silencio, liberan el impulso que ha de conducir el cante hasta su blanco. Las diferentes frases que se suceden son las etapas de un clamor que se alza y que va intensificándose. Los silencios que las separan no sólo son las pausas para que el cantaor respire: se impregnan progresivamente de la emoción que se va acumulando y que abraza el éter sutil que el cante debe atravesar. Una vez llegada a la cumbre de su trayectoria, la frase musical se para tanto más brutalmente cuanto que el blanco ha sido alcanzado en su centro. La saeta es petición concreta: «los gitanos no atribuyen a Dios solamente la función divina de otorgar o de escuchar oraciones, ellos esperan de él que les mande un remedio para sus penas». (10) Ésta ha de alcanzar su meta.



El cantaor, sentado o de pie, posee generalmente una gran estabilidad en su postura: la inmovilidad como lugar de la concentración. Sólo su mano, la palma hacia el cielo o cerrada sobre sí misma, se apodera del espacio como para prolongar o simplemente acompañar su quejido.

A esta gran estabilidad del cuerpo se opone la movilidad de la voz. Es ella quien solicita registros y timbres diferentes para mejor servir la emoción que la conduce. Recta o sinuosa, límpida o pedregosa, frágil o poderosa, salta de un borde a otro librándose de toda traba.

Porque el cantaor goza de una gran libertad al apropiarse la palabra. La masca hasta impregnarse de toda su sustancia, fluidificando su deglutición con las glosolalias. Al darse gusto, el cantaor convierte la palabra en puro objeto sonoro cuyo contenido semántico se evacúa por la sola belleza intrínseca del sonido que encarna. La potencia expresiva del cantaor sólo ha de ser suficiente para transmitir el contenido de la letra. En una forma fija (soleá, siguiiriya), la voz irradia más allá del sentido, un desastre que culmina ahí donde el éxtasis de repente se impone. El cantaor siempre aspira a superar sus límites, la tensión absoluta antes de la ruptura definitiva. Los asaltos sucesivos que caracterizan generalmente las formas del cante jondo son las etapas que, con las sucesión de tercios, permiten que el cantaor se alce siempre más arriba. El duende aparece cuando éste ya no necesita apoyo para continuar su ascensión. Totalmente libre, se alza por sí solo, aprovechando de la inercia ganada con los esfuerzos anteriores. El duende o la embriaguez de la apnea, el milagro de lo que se cierne, desafío a la gravedad. «El duende en cierto modo colocaría al espíritu en una posición intermediaria entre lo terrestre y lo divino.» (11)

Los incesantes vaivenes de un tercio a otro de la copla, que ejecuta el cantaor, se salpican de juegos sonoros que confunden al auditor, deseoso de comprender bien la letra.

A palo seco o con guitarra, el cante gana un notable espacio de libertad. El grito inicial, jipío, abre ese espacio al propulsar al cantaor en el centro de su dolor. Éste será el que, transfigurado por la plasticidad de la voz, asegure la cohesión de la letra: la fragmentación de los versos y de las palabras es sobradamente compensada por la larga cola emocional en la que se envuelve el cantaor. El cante se hace un todo. Rupturas y silencios participan de la emergencia de la unidad que acabará por imponerse. Estos se convertirán en puros procedimientos técnicos o morfológicos, cimentarán la arquitectura del cante a la vez que le propiciarán una flexibilidad alimentada por la improvisación.

El cante con guitarra se desarrolla en una suerte de continuidad impuesta por la forma: los tercios se suceden de la misma manera que las coplas se suceden por siguiiriyas o por soleares.

Además de los procedimientos descritos anteriormente, los cantes flamencos absorben cantidad de elementos heterogéneos: herencia compleja de tradiciones musicales orientales, del sistema árabe y de algunas reglas de la música occidental.

Durante su éxodo, los gitanos fueron confrontados a tradiciones culturales fuertes y absorbieron los elementos que seguramente podían mejor servirles en su propia necesidad expresiva. La migración hecha a paso humano,



si bien genera la continuidad por su lentitud, conlleva también la superación de las fronteras, las de los países o de las etnias, las internas que vuelven al mundo extranjero. ¿La frontera como paso de un universo a otro, de límite a punto de ruptura?

B) LA GUITARRA.

La guitarra crea un espacio cuyas cualidades van a determinar el arranque de la voz. Perfil los contornos del cante al instalar el compás y el registro emocional (el temple).

Las diferentes técnicas que el guitarrista ha de poseer (rasgueados, toques, falsetas, acordes, ataque de la cuerda) están ante todo al servicio de su inspiración musical. Al aceptar servir al cante, el tocaor trabaja en la sombra. La variedad de su discurso, que a la primera audición puede parecer caótico, tan varia es la riqueza de las técnicas utilizadas, es capaz de avivar el dinamismo y de apoyar la pasión del cantaor y del auditorio. La calma extraordinaria que a menudo dimana del guitarrista contrasta singularmente con la gran movilidad de su toque. Se ensimisma en un silencio interior para dejar que las manos exulten y franqueen nuevos límites. Plantea el decorado, sigue las filigranas de la voz, es un genial pintor.

Cantaor y tocaor perfilan paralelamente su propia expresividad, los puntos de encuentro se convierten en puntos donde el uno y el otro anulan la idea del *devenir*: la caída que los devuelve a la realidad es el momento en que hay que callar. Dos líneas tensas que se atraen y repelen como dos imanes en equilibrio entre el cielo y la tierra. Paisaje y arabescos no se confunden sino que se superponen al crear el relieve de dos sensibilidades tan cómplices.

III) PAPEL Y FUNCIÓN DEL SILENCIO Y DE LA RUPTURA.

Inicialmente compartido por un estrecho círculo de amigos que velaban tarde, alrededor de una copa de fino, el Cante Jondo ha conquistado algunas salas de concierto; el vedetismo sustituye al anonimato. Por la evolución de la difusión de esta expresión artística, cabe reflexionar sobre la transformación que se va operando en ella.

El artista flamenco no es un portavoz: él mismo es alegría o dolor - «Cuando el andaluz, o el gitano, canta o baila, 'sufre' lo que expresa, vive»- (12) y lo expresa cuando la necesidad se presenta -la emergencia- y no a la hora de programación de un concierto. La emoción no se diluye en el anonimato de la asistencia; echa raíces en el mantillo de los nombres de los amigos presentes. Porque el cantaor sabe a quién se dirige su cante. Se nutre de la proximidad física y no de grandes espacios o de aclamaciones presuntuosas.

Al despertarse ya bien entrada la noche, el cante se alimenta de ese misterio difícilmente descriptible con el que ésta se viste: ensimismada, el alma rompe a llorar frente a la inmensidad del universo y a la pequeñez del hombre. Bajo las estrellas o en una peña, el cante no escatima el silencio que corroe las almas, y rompe para mejor desgarrar. Apurado hasta las heces, el silencio aparece aún más vasto frente a la fuerza del trastorno que le sucede. El alcohol del fino toma una consistencia útil, los diálogos que prorrumpie-



ron forman el trampolín hacia lo intraducible. El cante brota cuando la mente se adormece; franquea el punto límite donde la conciencia ya no podía avanzar y así, de golpe, la lleva más allá de los límites que le pertenecían.

Al despertarse a la música, las almas se liberan y solicitan. El auditorio empieza a compartir. «Los participantes forman un coro de tipo griego: dan a la representación la dimensión cósmica de un drama compartido.» (13) El jaleo no viene después de la emergencia del misterio, sino durante; es apoyo que acompaña. Al superponerse a la voz, a la glosolalia, en lugar de perturbar la concentración del cantaor, al contrario atiza el dinamismo, participando de este modo en la estructura profética de la que cantaor y tocaor se inspiran. El círculo de amigos aviva el fuego de la emoción, consume sin ninguna moderación ya que él también participa de la caída del velo. La noche es ímpetu en una violación colectiva; pero cada cual no podrá ensimismarse en el goce efímero, ese apogeo donde se ilusiona nuestra solicitud. El alba es la que vencerá este desenfreno de dolor y profundo frenesís: el sol disipará toda veleidad para proseguir. El cante es lunar.

El vaivén entre los artistas y la asistencia, por su constancia, atenúa considerablemente la impresión de ruptura inicialmente percibida: se va creando una atmósfera de compartir, a pesar de que el artista esté aislado en su concentración e inspiración.

Paradójicamente, la ruptura aparece como un elemento catalizador, el vínculo que une a los artistas a la asistencia: participa totalmente de la continuidad que se va creando en el cante, en la partición de la emoción. Los conciertos donde Fernanda y Bernarda de Utrera actúan juntas (la una después de la otra por supuesto) son un ejemplo revelador de la importancia del jaleo. Tanto la primera como la segunda, prácticamente sin discontinuar, anima a la que está cantando hasta llegar a invadir casi por completo el espacio de la voz cantaora. El cante interrumpido por este jaleo gana al contrario una nueva dimensión, esa donde la tragedia se hace lugar de partición.

Como el cantaor goza de cierta libertad en su improvisación, el oyente siempre debe estar atento si no quiere perder el hilo del discurso poético.

Las glosolalias y los silencios, al alargar o suspender el tiempo musical, pueden romper la trama de la letra: la connivencia entre cantaor, tocaor y público es la que permite la emergencia del sentido, ya que los tres actores poseen a la perfección las llaves para entrar efectivamente en el cante. Éste aparece como un ritual, por eso es necesario, para el que quiera asistir y por lo tanto participar, conocer los códigos. Compás, compresión del caló, dominio de las elipsis, imágenes, alusiones diversas, históricas o locales, conocimiento personal de los artistas, son los obstáculos que debe franquear el que pretenda entrar en el círculo de los aficionados.

Al inscribirse en la poesía lírica, «el lenguaje lírico es la manifestación de una emoción en que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado», (14) la copla aparece como un pretexto, el soporte que permitirá la elevación del cantaor. El amor, la muerte, el tiempo son otros tantos temas que el artista revuelve en todos los sentidos para mejor acercarse al sufrimiento que trata



de expresar. Cuanto más se hincha, tanto más peso pierde su grito, conllevando a él solo la tragedia de todos, fragmentada por la soledad inherente a cada uno. El grito individual se hace grito colectivo.

Confundiendo en el grupo de amigos que lo rodea, el cantaor acepta convertirse durante un momento en el médium que cristalizará personalmente el dolor y las interrogaciones de su pueblo. Siempre alimentado por su propia experiencia, construye el puente efímero que unirá durante la noche las orillas del dolor al abismo inasequible. Su cante es quejido que se eleva demasiado pronto o se disgrega demasiado tarde. Su pertinencia es la participación, la que transforma una reunión de amigos en verdadera comunión. Los amigos y el guitarrista libran al cantaor de una desesperación irremediable, tan invasora se hace la intensidad que se apodera de él.

El jaleo, los pitos o las palmas que acompañan el cante no dejan de sorprender al oyente acostumbrado a los conciertos de música occidental clásica, cuya característica es el silencio de la asistencia. El jaleo aviva, convence y anima; el aplauso ahoga la llama que el artista ha encendido y que debería apagarse por sí sola. Las palmas siguen el movimiento, conducen; el aplauso rompe, aunque pretenda ser un signo de consentimiento. Porque se trata efectivamente de eso: silencio y ruptura, en el cante flamenco, participan de una percepción esférica del tiempo. No rompen sino que alimentan el discurso artístico al renovar el dinamismo, al entretener la confianza de los artistas. Nunca se rompe el hilo: nace de lo vivido del cantaor o del tocaor y vuelve a la vida que asoma con el alba. El cante es un inciso de regalo donde cada uno ha tomado el tiempo de regalarse a sí mismo.

Los festivales de flamenco, el desarrollo del vedetismo y el interés pecuniario que preside todo ello, traiciona la esencia misma del Cante Jondo al diluir la intensidad que mora en él. Confrontado a una muchedumbre que ha pagado su localidad, el cante se deshilacha sin haber podido tocar el corazón y el alma; el Cante Jondo no es un espectáculo, es comunión íntima. El cantaor pierde las señales que lo conducen a su propia soledad, no puede aislarse en lo que es el lugar de su propia resurrección.

Para terminar este ensayo, quisiera aludir a dos obras de la música occidental del siglo XX: «El bestiario» (le Bestiaire, 1918-19), ciclo de seis melodías de Francis Poulenc compuestas sobre poemas de Guillaume Apollinaire, y la «Sequenza III per voce femminile» (1966) de Luciano Berio, con un texto de Markus Kutter. Al citar estas dos obras, deseo poner de manifiesto la diferencia de «puesta en música» de poemas breves. Los poemas de Apollinaire son cuartetos; el texto de Kutter se compone de nueve fragmentos de dos o tres palabras.

La profunda disparidad de tratamiento musical de estos textos breves no deja de sorprender: las seis melodías de Poulenc duran entre 15 y 65 segundos, mientras que la obra de Berio dura ocho minutos y cincuenta segundos. La diferencia esencial en la composición, estriba en el que Poulenc optara por una legibilidad máxima de los poemas (se canta la palabra prácticamente como se diría); Berio, por lo contrario, al deestructurar completamente el verso y las palabras, recobra el sentido con el goce puro del sonido y del afecto (la intérprete puede ser una cantante o una actriz).



La convergencia entre la música de Berio y el pensamiento flamenco, se nota en el tratamiento glosolálico o melismático de la palabra. Pero, por muy evidente que aparezca esta comparación, deja de existir en la medida en que me parece difícil superponer una música de tradición oral, transmisora de hábitos musicales cuyos orígenes parecen situarse en la encrucijada de varias culturas, y una música escrita y pensada en un sentido evolutivo, reflejo de una época en que la composición tomaba el partido de la innovación, en el seno de su propia tradición (la obra de Berio fue «revolucionaria» en sus tiempos).

Al intentar este cotejo, deseo subrayar la importancia, en el Cante Jondo, de la apropiación de la palabra y del goce sonoro por el cantaor (Poulenc disfruta ante todo de la adecuación, entre el sentido de la palabra y el «espíritu» de su música), que va más allá de cualquier búsqueda intelectual. La tradición musical de su pueblo es la que genera, en el cantaor, la inmersión en el sentido y la emoción.

NOTAS:

- (1) Traducido por Mercedes García Plata, de la universidad de la Sorbona-París III.
- (2) GARCÍA LORCA, Federico, *Prosa, conferencias, obras completas*, Aguilar, 1980.
- (3) HILAIRE, Georges, *Initiation flamenco*, París, Ed. Tambourinaire, 1954.
- (4) TARBY, Jean Paul, «Presencia del cuerpo en la poética gitano-andaluza» in *El Folk-lore andaluz*, n° 6, Fundación Machado.
- (5) MARCEL, G, *Filosofía concreta*, Revista de Occidente.
- (6) MOLINA, Ricardo, MAIRENA, Antonio, *Mundo y formas del cante flamenco*, Sevilla, Librería Al-Andalus, 1979.
- (7) DUMAS, Danielle, *Chants flamencos*, París, Aubier Montaigne, 1973.
- (8) Coplas, *poèmes de l'amour andalou*, Allia, 1993.
- (9) GARCÍA LORCA, Federico, *Prosa, conferencias, obras completas*, Aguilar, 1980.
- (10) GARCÍA CHICÓN, Agustín, *Valores antropológicos del cante jondo*, Diputación provincial de Málaga.
- (11) LEMOGODEUC, Jean-Marie, MOYANO, Francisco, *Le flamenco*, Coll. Que sais-je?, París, PUF? 1994.
- (12) Coplas, *poèmes de l'amour andalou*, Allia, 1993.
- (13) MOLINIÉ, Antoinette, *Terre d'asile des Dieux, l'Andalousie et ses rituels*, Revue Diogène, 1994.
- (14) KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1970.



FEDERICO GARCÍA LORCA Y LOS GITANOS

JOSÉ ORTEGA

PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA.

La literatura del gitano no ofrece, en general, una versión creíble de esta minoría y esa falsa imagen ha ayudado, hasta cierto punto, a prolongar y reforzar la discriminación y la marginalización que ha venido sufriendo el gitano. En la literatura del Siglo de Oro, quizá con la excepción de **El donado hablador/Alonso, mozo de muchos amos** (1626), los escritores se han limitado a destacar el exotismo físico y espiritual del gitano. Cervantes, el más humanitario de nuestros escritores, en la estilización del existir del gitano que nos da en **La Gitanilla**, se atiene más a las normas aristotélica de entretener y moralizar que a su realidad social. En general, los escritores de los siglos XVIII y XIX tratan al gitano frívolamente, y los de la «Generación del 98» lo ignoran o atacan. El Modernismo (Salvador Rueda, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado) inicia la reivindicación del gitano, reivindicación que culminará en la «Generación de 1927» con Rafael Alberti y Federico García Lorca.

Una de las obsesiones en la obra del escritor granadino es la de la eterna lucha entre las fuerzas antagónicas de Eros y el principio destructivo, o instinto de la muerte. En el **Poema del cante jondo** (1921), del que se desprendería su **Romancero gitano** (1927), este conflicto es protagonizado por el gitano y la autoridad en el poema dramático «Escena del teniente coronel de la guardia civil». Ésta es el antihéroe, el antagonista, o principio, desde donde emergen las fuerzas oscuras del mal. Desde el punto de vista social, este cuerpo represivo es el representante de la cultura dominante que coarta, en pro de la estabilidad que garantiza a la minoría gobernante, la satisfacción de los impulsos de la libido. Y ante esta coerción, la única defensa que puede oponer el gitano es la del poder contestatario de su fantasía; evasión hacia una realidad gratificante que se refleja en la respuesta que el gitano da al civil: «He inventado unas alas para volar y vuelo. Azufre y rosa en mis labios». Esta voluntad de desajenación por parte de la víctima explica la muerte poética del civil como un conjuro liberador: «El alma de tabaco y café con leche del Teniente Coronel de la Guardia Civil sale por la ventana». Y en el «Romance de la Guardia Civil» se insiste en este antagonismo entre el principio del placer (libertad) y el principio de la realidad (represión), paralelismo antitético que culmina en el ataque de las fuerzas del orden contra la imaginación, lucha que se resuelve en la forma más extrema



de infecundidad: la imposibilidad de dar vida: «Pero la Guardia Civil/avanza sembrando hogueras, /donde joven y desnuda/la imaginación se quema.»

Lorca fue el primer escritor que dio vida a un mundo marginado reivindicando la tradición gitana del romance y enalteciendo su figura: «y lo llamo gitano (Romancero) porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo mas representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal». El tratamiento de este tema dio lugar al mito del poeta gitano o el gitano poeta, adscripción contra la que se defendió en su conocida carta a Jorge Guillén: «Me va molestando un poco mi mito de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podría ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además, el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de poeta salvaje que tú sabes bien no soy». Tema gitano, pues, pero no como elemento decorativo, pintoresco o costumbrista, sino medio para calar con su penetrante mirada poética en la mentalidad secreta, mítica y primitiva de este pueblo. Lo que explica que en el **Romancero gitano** aunque se potencia la metáfora, se va imponiendo el símbolo, figura que establece relaciones no por similitud, sino según asociaciones de orden prelógico que hacen coexistir en el poema un significado lógico con otro irracional. Las correspondencias prelógicas se asocian con la «mentalidad primitiva» del gitano cuya energía espiritual puede unir animicamente un objeto y una idea, o una emoción y un objeto. Primitivismo también por la capacidad del gitano para evocar todo tipo de sentimientos en contacto con la Naturaleza en un intento por recuperar los lazos perdidos del hombre con el cosmos. Este primitivismo, que poéticamente Lorca ausculta en sus versos, expone las partes más escondidas y reprimidas de la personalidad del gitano, fondo arcaico que se halla en los niveles más profundos de la psique.

El sentido dramático de la existencia y la amenaza constante, misteriosa e inexorable de las fuerzas del mal se resumen en la pena, tema central, según el poeta, del **Romancero**. Pesar como dolor íntimo de penas ocultas que tejen la existencia del gitano y que le fuerza a espejar en su interior, o manifestar oralmente su dolor en el desgarrado lamento de la copla. Pena sola que adopta la forma de superstición para conjurar el miedo ancestral del gitano, miedo atávico a la cultura dominante que se refleja en estos versos que abren el poema «Muerto de amor». «¿Qué es aquello que reluce/por los altos corredores?/Cierra la puerta, hijo mío, /acaban de dar las doce.»

El interés de Lorca por el gitano andaluz es similar al que expresó en sus escritos por otros marginados: la mujer en los tres dramas rurales, el homosexual en algunas de sus piezas de teatro vanguardistas y los negros en el poemario neoyorquino. A causa de la sistemática negación que la sociedad paya hace del gitano para asimilarlo, aculturizarlo y negarlo, el gitano se ha visto forzado a cuestionarse su identidad. Y lo hace ahondando en su tradición, en sus mitos y en la raíz espiritual de su dolor. Lorca en sus escritos reivindica no sólo la tradicionalidad gitana del romance, sino que se identifica con la angustia radical de esta minoría para combatir su marginalidad, solidarizándose con un pueblo al que se le ha negado elegir su destino.



ANTE EL 40 ANIVERSARIO DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

MANUEL LÓPEZ RODRÍGUEZ

FLAMENCÓLOGO Y ENSAYISTA

En la mesa redonda celebrada, en el círculo de Bellas Artes, de Madrid, el día 7 de junio del pasado año 1997, en homenaje a la Cátedra de Flamencología y a su director, Juan de la Plata, el ilustre flamencólogo, Manuel López Rodríguez dio lectura al siguiente trabajo:

"Están a punto de cumplirse los cuarenta años de un acontecimiento trascendental en la historia del flamenco: la creación de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces. Un reducidísimo grupo de jóvenes jerezanos capitaneados por don Juan Franco Martínez «Juan de la Plata» y por Manuel Pérez Celdrán pusieron todo su empeño y coraje en recuperar, estudiar y revalorizar los cantes y bailes flamencos, así como el cancionero tradicional que estaba a punto de desaparecer. Con ello se iniciaban por vez primera en Andalucía, con toda seriedad y confianza en la permanencia, los estudios relacionados con estas materias.

Y decimos por vez primera porque, aunque siempre han existido personas preocupadas en investigar acerca de los auténticos orígenes del arte flamenco, que habían venido trabajando aisladamente, como «francotiradores», nunca se habían agrupado en una entidad de las características que la Cátedra de Flamencología propugnaba. El único antecedente, tal vez, que más puede parecerse es la entidad «Folklore Andaluz», fundada en el siglo pasado por «Demófilo» y un exiguo grupo de amigos, si bien es cierto que para ellos **el flamenco** era una componente más del folclor, una componente que careció de entidad propia pues aparecía mezclado con los cuentos de tradición oral, las coplas o el habla autóctona.

La Cátedra pretendía ser -son palabras de Juan de la Plata- una institución más académica y, sobre todo, más especializada; a propósito de académica merece la pena recordar que el primer nombre que pretendió dársele a la Cátedra de Flamencología fue el de «Academia de Flamencología» pero, como acertadamente ha recordado en alguna ocasión el mismo Juan de la Plata, ese nombre podría haber entrado en colisión con el de la «Academia de San Dionisio» (1) y pudieran haberse originado molestias que los fundadores de la Cátedra quisieron evitar.

La Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces fue fundada en 1958, dentro del Centro Cultural Jerezano Ateneo de Jerez, como una sección especial dotada de autonomía propia, y desde el inicio de sus activi-



dades se propuso como principal objetivo sacar definitivamente de su olvido, y revalorizarla, toda esta riqueza que de modo tan lamentable se había dejado desaparecer. Y fue en Jerez de la Frontera, donde oportunamente se quiso crear la Cátedra, porque Jerez es una tierra que, como apuntaba el Manifiesto publicado por la Cátedra el 24 de septiembre de 1958, con motivo de su creación, «siente en lo más hondo de sus entrañas la pena y el gozo de lo inefable y lo lírico, contenido en la poesía y la música popular». Además, Jerez fue uno de los principales asentamientos gitanos en Andalucía; y no olvidemos que lo gitano -sus cantes y bailes, sus costumbres y hasta su propio nomadismo- está fuertemente vinculado a la génesis y expansión del arte flamenco.

La labor que ha venido desarrollando la Cátedra responde a los cinco puntos básicos recogidos en el Manifiesto mencionado, que en forma resumida son los siguientes: **Recopilar** todo aquello que suponga un material documental valioso; **Conservar** cuantos datos, documentos y obras de arte pudieran considerarse de interés; **Defender** la música popular andaluza de toda clase de impurezas y mixtificaciones; **Investigar** todo lo concerniente a las verdaderas raíces de los cantos y bailes que constituyen el acervo musical andaluz; y **Divulgar**, por todos los medios al alcance de la Cátedra, la verdad de los descubrimientos efectuados.

En cumplimiento de estos objetivos la Cátedra ha organizado festivales, infinidad de Cursos y Conferencias como los Cursos Internacionales de Arte Flamenco; ha otorgado premios nacionales de flamenco no solo a los mejores intérpretes de este arte sino también a los mejores profesionales de la enseñanza, al mejor disco del año, a la investigación, a la poesía y literatura, a la prensa, a la radio, a la televisión, a las artes pictóricas, escultóricas y fotográficas, a la música, etc. etc.

Dentro de este conjunto de actividades es necesario resaltar la publicación reciente de la «Revista de Flamencología». Esta publicación, que trató de hacerse poco después de la creación de la Cátedra, ha sufrido bastantes avatares. Primero, comenzó la Cátedra a publicar los cuadernos «Flamenco», del que solo salieron tres números: el primero, es septiembre de 1960, con 12 páginas; el segundo, en marzo de 1961, con 16 páginas; y el tercero y último, en el primer trimestre de 1964, con 18 páginas. Las dificultades con que se encontró la Cátedra para lanzar esta publicación fueron tantas que se optó por suspenderla hasta que, en 1983, se intentó lanzarla de nuevo, adaptada a las circunstancias del momento. Tampoco pudo lograrse entonces la edición hasta que, en 1995, vio la luz el primer número de la actual «Revista de Flamencología», gracias a la ayuda prestada por el Ayuntamiento de Jerez, la Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, y el Centro Andaluz de Flamenco. Está concebida actualmente como una revista semestral y los primeros números que han aparecido cumplen, por el momento, la finalidad propuesta.

A la vista de todo lo anterior, yo quisiera hacer un par de reflexiones, que pueden ser hasta objeto de debate. La primera es referente a la Revista. Los primeros números señalan, como digo, una línea que parece ajustarse a los objetivos que la Cátedra se había marcado y la propia Revista establece en su



primer número: dedicarla prioritariamente a la publicación de trabajos de investigación, estudios y ensayos. Es cierto que la Cátedra cuenta con medio centenar de miembros, muchos de los cuales pueden colaborar para que los trabajos tengan un alto contenido, pero fuera de la Cátedra existen otros investigadores con los que la Cátedra debería contar. Se hace necesario que la Cátedra se esfuerce en conocer a estos investigadores que trabajan por libre. (2) La Cátedra debería estar presente como tal en todos los acontecimientos que pueden ser foros de discusión del pensamiento flamenco, en cualquiera de sus facetas, y conocer cuáles son los temas actuales de debate, establecer contactos con los investigadores y solicitar su colaboración. Estoy seguro que la respuesta será siempre afirmativa.

La segunda reflexión se refiere a la propia naturaleza de la investigación en flamenco. Como señalaba al principio, los pocos investigadores que hay trabajan de forma individual, como «francotiradores». La investigación, así, ni es eficaz ni rentable. Lo ideal sería trabajar en equipo para cada materia y que alguien coordinara los grupos formados, o, al menos, que los que investigan en una materia supiesen si hay otras personas que también investigan en ella o están preocupados por ella. La Cátedra podría asumir el papel aglutinante de estos investigadores solitarios y dar a conocer sus logros, e incluso, respondiendo al nombre de la institución, llegar a «sentar cátedra», es decir, a pronunciarse docta y concluyentemente sobre cada materia estudiada. No es este el camino ideal, pero sí un gran avance en la investigación.

Nos consta -pues no en vano hemos sido favorecidos al publicarnos uno de nuestros trabajos- que la Cátedra de Flamencología no cuenta con demasiados medios financieros para desarrollar su labor como quisiera, pero sí cuenta con un patrimonio excepcional: los hombres que la componen. Consciente de la necesidad de su existencia y conocedor del esfuerzo llevado a cabo en pro del flamenco hago una llamada a esos hombres para que tomen ellos también conciencia de lo que la Cátedra significa y puede significar para los estudiosos del arte flamenco, y para que acrecienten su ayuda y apoyo al hombre que la dirige, Juan Franco Martínez, «Juan de la Plata», a quien todos nosotros debemos prestar nuestro reconocimiento".

NOTAS DE LA REDACCIÓN:

- (1) Academia de Ciencias, Artes y Letras, creada nueve años antes, en Jerez de la Frontera.
- (2) De hecho, la Cátedra y la Revista se están esforzando en conocer a todos los investigadores -no solo a los que ya son miembros o colaboradores asiduos-; y nuestras páginas, como decíamos en el Editorial del Núm. 1, no quieren ser nunca un «coto cerrado» para nadie; estando siempre abiertas a todo trabajo serio y riguroso que nos manden otros investigadores, estudiosos y ensayistas; algunos de los cuales se están dando a conocer, precisamente, como tales eruditos, en esta Revista.



Dos profesores históricos de los Cursos Internacionales de Verano, en 1964: el catedrático de guitarra flamenca, Manuel Cano y el musicólogo, Arcadio Larrea; ambos miembros numerarios de la Cátedra.



UNA DEUDA MARAVILLOSA

FÉLIX GRANDE

FLAMENCÓLOGO, POETA Y ENSAYISTA

La Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, que se inició ni más ni menos que en Jerez de la Frontera, hace ahora cuarenta años, y gracias a la inteligencia y al entusiasmo de un grupo de poetas jóvenes entonces, es hoy y desde su fundación, una institución sin la cual el flamenco sería peor conocido, menos respetado y más desvalido.

Todos los artistas flamencos, los estudiosos y los aficionados, tenemos con la Cátedra una de esas deudas que son maravillosas, porque no se pueden pagar.

A Juan de la Plata, Manuel Pérez Celdrán y Manuel Ríos Ruiz les debemos parte de lo mejor que somos como criaturas flamencas.

(Palabras leídas en el Círculo de Bellas Artes, de Madrid, el día 7 de junio de 1997, con motivo del Homenaje rendido a la Cátedra de Flamencología y a su Director, Juan de la Plata.)



El poeta y académico Luis Rosales, durante su discurso de ingreso como miembro de honor de la Cátedra, en las jornadas de estudios celebradas con motivo del 25 aniversario fundacional.



30 AÑOS SIN RICARDO MOLINA

Uno de los flamencólogos más prestigiosos de la etapa de revalorización del Arte Flamenco fue, sin duda alguna, el cordobés de Puente Genil, Ricardo Molina Tenor, el hombre que asesoró los primeros concursos nacionales de Córdoba y que, desde la creación de la Cátedra de Flamencología se interesó por los trabajos de la misma, apoyándola y colaborando como conferenciante en sus Cursos de Verano, honrándola al ingresar en dicha institución, como miembro numerario.

Ricardo Molina, hombre cultísimo, profesor de Literatura, poeta del grupo "Cántico", escribió con la colaboración del cantaor Antonio Mairena, "Mundo y formas del Cante Flamenco", uno de los libros capitales y más importantes de la moderna flamencología; escribiendo posteriormente "Cante flamenco: antología"; "Obra flamenca" y "Cante y cantaores cordobeses", en los que recopila sus artículos periodísticos sobre flamenco, publicados en el diario "Córdoba".

Nacido en Puente Genil (Córdoba), en el año 1917, Ricardo Molina fallece en Córdoba capital, donde residía y trabajaba, a la edad de 51 años, el 23 de enero de 1968. Casi al mismo tiempo de su muerte, aparece su último y quizás más interesante libro, un ensayo titulado "Misterios del arte flamenco" por el que la Cátedra de Flamencología le concedió el Premio Nacional de Investigación de 1968.

30 años ya sin Ricardo Molina, compañero muy querido y admirado al que tan unido estuvimos los creadores de la Cátedra de Flamencología y de la revista "Flamenco", antecedente de esta otra, con la que tan altruistamente quiso colaborar. Al conmemorar estos treinta años de su desaparición, hemos querido traer a estas páginas su recuerdo, a través de la correspondencia inédita que conservamos en los archivos de la Cátedra de Flamencología y que publicamos seguidamente, con breves comentarios de nuestro director, Juan de la Plata, destinatario personal de la mayoría de ellas, casi una veintena.



Ricardo Molina



CORRESPONDENCIA INÉDITA (1959-1966)

CARTAS DE RICARDO MOLINA A LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

COMENTADAS POR JUAN DE LA PLATA

Cuando un grupo de jóvenes poetas jerezanos creamos, en septiembre de 1958, la Cátedra de Flamencología, la primera misión que nos impusimos, tras publicar el famoso manifiesto que saldría en toda la prensa internacional, fue tratar de ponernos en contacto con aquellos intelectuales que, dispersamente, ya venían haciendo una labor positiva, en favor de nuestro arte flamenco, y recabar su colaboración en las tareas de la Cátedra. Seguíamos así el camino trazado por "Demófilo", al objeto de unir voluntades en favor de una misma causa.

Como sabíamos que el gran poeta cordobés del grupo "Cántico", Ricardo Molina Tenor (Puente Genil, 1917 - Córdoba, 1968) había sido el alma mater de los primeros concursos de cante cordobeses, nos pusimos en comunicación con él, para atraerlo a nuestras filas. Pero quisimos hacerlo a través del alcalde de Jerez, a la sazón el escritor Tomás García Figueras, protector nuestro y presidente de honor de nuestra institución, la única que existía en España, en esa fecha, dedicada a la promoción cultural del flamenco.

Don Tomás firmaría la primera carta que enviamos a Ricardo Molina, con membrete de la alcaldía, pero redactada por mí, con fecha 6 de mayo del año 1959. Nos daba pie, para ello, un reciente artículo del poeta, en la prensa cordobesa. La carta, decía así:

Sr. Don Ricardo Molina
Coronel Cascajo, 26
Córdoba.

Querido amigo: He leído su interesante artículo publicado en el diario "Córdoba" y conozco su destacada intervención, en todo cuanto atañe a la organización de los Concursos Nacionales de Cante Jondo, en esa ciudad.

Jerez sigue muy de cerca el desarrollo del que actualmente se viene celebrando. Ya Vd. sabe que aquí tenemos el Centro Cultural Jerezano, que a través de su Sección de Flamencología y Cátedra del Cante Jondo se preocupa y labora para que no se pierda la solera tan extraordinaria de nuestra música popular.

El Ayuntamiento está patrocinando esos trabajos y mucho me agradecería colaborase Vd. a los mismos, facilitándonos toda clase de datos, informaciones, pro-



gramas, fotografías, recortes de prensa, etc., que puedan servirnos para nuestros propósitos. Sobre todo, la información gráfica sería interesante, ya que está en estudio la publicación de una revista dedicada al tema.

Mucho he de agradecerle tan señalado favor, ya que sé es Vd. la persona más indicada y la que más se viene dedicando en Córdoba a estos menesteres en pro del Flamenco.

Reciba con mi gratitud el cordial saludo de su affmo. s. s. q. e. s. m.

Tomás García Figueras.

La respuesta de Ricardo Molina no se hizo esperar y, pasada una semana, contestaba lo siguiente:

Escuela Pericial de Comercio
Córdoba
Profesorado

Córdoba, 14 de mayo 1959

Ilmo. Sr. D. Tomás García Figueras
Alcalde de Jerez de la Frontera

Mi querido amigo: Con viva satisfacción recibo su carta, a la que lamento no haber podido contestar antes. He pasado unos días fuera de Córdoba, dando en varias localidades de la provincia una conferencia sobre el tema "Situación actual del Cante", con ilustraciones discográficas y magnetofónicas. A la vuelta de mi gira me encontré con la grata sorpresa de su carta, que ya me había anunciado su hermano Vicente.

Por correo aparte le envió recortes de prensa con artículos y referencias a nuestro reciente concurso, así como un ejemplar de la Ficha del concursante, que venimos utilizando cada año, y ejemplares de las bases y condiciones.

El Concurso de este año no ha revelado lo que se llama valores nuevos, pero ha servido para revalidar a cantaores ya bien conocidos entre los aficionados y para exaltarlos públicamente. El premio de honor, Juan Talegas, de Dos Hermanas, lleva 60 años de cantaor y es un verdadero "manantial" vivo de cantes puros. El grupo más destacado lo constituyó el de Utrera, la Fernanda sobre todo, este grupo de Fernanda, Pepa y Bernarda de Utrera, gozaba ya la estima de las minorías selectas andaluzas. El resto de los premiados, bien, pero nada más.

Cuanto informe desee obtener, pídamelo concretando las cuestiones, seguro que tendré un vivísimo placer en servirle.

Me interesa mucho conocer el funcionamiento, mantenimiento económico, actividades y objetivos del centro o cátedra flamenca de Jerez. Trabajo por conseguir de esta Alcaldía algo similar. De lograrse podríamos establecer una íntima colaboración, incluso trabajos en común. Cada capital andaluza debería seguir el ejemplo de Jerez.

Rogándole me cuente desde ahora como un buen amigo, le saluda muy cordialmente su affmo. s. s. q. e. s. m.

Ricardo Molina



El alcalde de Jerez, señor García Figueras, me pasó esta última carta a la que ya contesté yo, personalmente, en los siguientes términos:

Centro Cultural Jerezano
Sección de Flamencología
El Director

27 de mayo de 1959

Sr. D. Ricardo Molina
Escuela P. de Comercio
Córdoba.

Muy señor mío: El Sr. Alcalde, nuestro ilustre amigo D. Tomás García Figueras, me pasa carta recibida de Vd. con fecha 17 de los corrientes, en la que se interesa por conocer el funcionamiento de esta Sección y su Cátedra del Cante Jondo (1) y anuncia el envío de documentación sobre el concurso de cante Jondo y Flamenco, celebrado recientemente en esa capital. Documentación que, dicho sea de paso, aún no ha llegado a Jerez, posiblemente por extravío en Correos.

Adjunto le envío un ejemplar del Manifiesto que publicó este Centro, con motivo de la puesta en marcha de la sección que me honro en dirigir actualmente. También le mando un recordatorio de la inauguración de nuestra Cátedra, para la que mucho nos gustaría tenerle como próximo conferenciante, en la primera oportunidad que se nos brinde.

El Centro Cultural Jerezano es una sociedad legalmente constituida, hace diez años, y dentro de ella existen tres secciones: la de Literatura (con el Grupo Atalaya de Poesía), la de Bellas Artes y la de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces (de la que depende la Cátedra del Cante Jondo). En esta última sección se atienden primordialmente los asuntos relacionados con el tema Flamenco. El funcionamiento de la Sección 3ª del Centro, cuya fundación data del pasado año, se encuentra actualmente en periodo de canalización y sus actividades y objetivos ya han sido marcados en el Manifiesto que lanzamos al conocimiento público, el 24 de septiembre del pasado año 1958. La Cátedra del Cante Jondo sirve a la Sección, para la tarea de divulgar todo lo relacionado con el Cante, a través de conferencias que se irán celebrando a cargo de personalidades, escritores, poetas, artistas e investigadores, que personifiquen una autoridad en la materia. En la tarea de divulgación también contamos con las páginas de algunos periódicos y especialmente de la emisora Radio Jerez, en la que venimos manteniendo un programa semanal -todos los jueves, a las 3 y media- desde el mes de diciembre ppdo. En Córdoba, supongo que se podrá sintonizar bien a la hora de nuestra emisión, que viene a durar media hora.

En cuanto al mantenimiento económico, el Centro cuenta con una subvención del Ayuntamiento de 25.000 ptas. y la cuota de más de veinte socios.

Estimamos en lo que vale la colaboración que nos ofrece y, por nuestra parte, crea que nos tiene a su completa disposición, para todo lo que sea



laborar para que no se pierda cosa que tanto amamos. De momento, sólo deseamos obtener una amplia información del Concurso cordobés. Datos tales como quienes fueron los Jurados en los distintos concursos, nombres de los organizadores, fichas de los premiados, ambiente en que se desarrollaron las diversas facetas, marco de las mismas y criterio por las que se llevaron a cabo, fotografías (para publicar en la revista que editaremos), etc. Estos podrían ser los primeros pasos para la estrecha colaboración que habría de unir Córdoba con Jerez, en la recuperación del Flamenco y lo Jondo, ya que tan unidas están de antiguo, por vínculos históricos y de sangre.

Pidiéndole me acepte como un nuevo y buen amigo, le saluda cordialmente su affmo. s.s. q.e.s.m.

Juan de la Plata

- (1) En un principio, la Cátedra se llamó así, hasta que se lo unimos a la Flamencología, desapareciendo como Sección del C.C.J. e independizándose, por lo tanto, como tal Cátedra de Flamencología.

Antes de que pudiera yo recibir respuesta a esta mi primera carta personal al admirado poeta y flamencólogo, el Alcalde jerezano, Tomás García Figueras recibiría un sobre grande con varios trabajos periodísticos de Ricardo Molina y las siguientes líneas:

Córdoba 31 de mayo 1959

Ilmo. Sr. Alcalde de Jerez.
Jerez de la Frontera.

Mi estimado amigo:

Hasta hoy no he podido explorar en los archivos del diario local y recortar algunos de mis artículos referentes al tema flamenco. Todos son míos aunque los firme R. M. (mis iniciales) o el pseudónimo Eugenio Solís. Todos ellos responden a las necesidades del momento y, como Vd. verá, tienen una cierta pretensión pedagógica con vistas tanto a los posibles concursantes como al público.

Siempre a sus órdenes, le saluda muy cordialmente s. affmo. s.s.q.e.s.m.

Ricardo Molina

Días después, recibía yo la primera carta de Ricardo Molina. Como curiosidad, debo decir que siempre lo hacía a mano, con pluma estilográfica muy posiblemente, y en papel de tamaño cuartilla. Estas fueron las primeras líneas de una amistad que habría de durar, sin fisuras y en sumo grado cariñosa, hasta el final de sus días. Como aún no nos conocíamos personalmente, el tratamiento era muy respetuoso. Más adelante, cuando mantuvimos contactos personales, ya siempre me llamaría Juanito, pues yo era un muchacho de veinticuatro años y él tenía quince más que yo. Con todo, llegaríamos a tutearnos muy pronto.



Córdoba 5 de junio 1959

Sr. D. Juan de la Plata
Jerez.

Le agradezco su amable carta y sus informaciones sobre el jerezano instituto de Flamencología.

Con fecha 1 de junio remití a D. Tomás García Figueras programas de las Bases del último Concurso Nacional celebrado en Córdoba, así como algunos de los artículos sobre tema flamenco que he publicado últimamente en la prensa local.

Y ahora paso a informarle sobre algunos de los puntos que le interesaban, según su carta:

El Jurado del Concurso lo constituyeron invariablemente desde 1956 los siguientes miembros: Presidente: Tte. de Alcalde D. Francisco Salinas Casana; Secretario, Ricardo Molina; Vocales: D. Aurelio Sellé, D. Anselmo González Climent, D. José Muñoz Molleda. Este año quisimos ampliarlo con el musicólogo D. Manuel García Matos y con la Niña de los Peines, pero no pudieron venir.

Espero que en lo sucesivo Vd. nos honre sumándose a nuestro jurado, para cuyos efectos yo tendré el gusto de proponerlo a nuestro Alcalde, D. Antonio Cruz Conde. De esta forma cambiaremos impresiones personalmente e incluso, acaso, proyectemos alguna tarea en común.

Los gastos del hotel (de 1ª, naturalmente) de los miembros del Jurado corren de cuenta del Ayuntamiento que, además, obsequia a cada miembro con cinco mil pesetas en metálico. Las pruebas del concurso suelen durar 7 ó 10 días. Se celebran en privado durante 3 ó 4 horas diarias y seguidas. La razón de que sean privadas es muy compleja: 1ª) ¿Cómo organizarlas en público durante tantos días y en plan de jornada intensiva? 2ª) El público que está despistado en cuestión de cante constituiría un obstáculo al desarrollo normal de las mismas, aplaudiendo a los peores, a los que canten "por Farina" o "por el Malagueño", etc... 3ª) Siendo gran parte de los concursantes no profesionales, una gran masa de público los cohibiría, de seguro, restando eficacia a sus actuaciones; y 4ª) Todo el mundo querría opinar, formándose el natural aquellare; eso, sin contar los "casos" del cantaor que llevase su "grupito" de amigos, para coaccionar con aplausos y jaleos al jurado. En fin, los inconvenientes pesan más en la balanza que las ventajas. Con todo, dejamos que, a pesar de ser pruebas privadas, entren en el salón sesenta o setenta personas, los "cabales", los buenos aficionados, la minoría que en todas partes hay por fortuna.

En solemne acto final hacemos presentación al público de los premiados. De este modo se les da una lección de buen cante, sin infiltraciones bastardas ni concesiones.

Con mucho gusto aceptaré en su momento la invitación que me hace de hablar sobre la materia, en Jerez. Será para mí un honor y una experiencia que deseo tan vivamente, cuanto aún no tuve la suerte de conocer ese pueblo, corazón del cante y de Andalucía.

Yo estoy también hace años abogando por la creación en Córdoba de una institución similar a la jerezana. Si consiguiese lograrla podríamos establecer una íntima colaboración que, estoy seguro, sería altamente fructífera. Por ahora, toda la actividad que en ese sentido se desarrolla aquí, la viene realizando la "Comisión



Organizadora de los Concursos Nacionales de Cante Jondo de Córdoba" que preside D. Francisco Salinas Casana y de la que yo soy miembro permanente y asesor.

Ahora, yo le agradecería que me diga qué actividades despliega ese centro de flamencología, en orden al cante, y que me oriente de la base económica que sustenta dichas actividades. En su carta me decía que tenían una subvención de 25 mil pesetas (supongo que anuales). ¿Qué se puede hacer con tan exigua cantidad? ¿Contáis con otros ingresos? Todo eso me interesa para tener un fundamento concreto que me oriente en mi propósito de instituir en Córdoba algo parecido a lo vuestro.

En espera de su gratas noticias, le saluda muy atentamente s. affmo.
s.s.q.e.s.m.

Ricardo Molina

S/c. Coronel Cascajo, 26
Córdoba.

Deben existir otras cartas, que no hemos podido encontrar, entre junio y septiembre de 1959. En este último mes, ya Ricardo Molina me escribe, tratándome de "compañero", y nos envía un trabajo de investigación que vería la luz en el primer número de nuestra revista "Flamenco" (Véase "R. de F.", núm.. 1 Primer Sem. 1995).

Córdoba, septiembre 1959

Sr. D. Juan de la Plata
Jerez.

Estimado compañero:

Adjunto tengo el gusto de enviarle un "Esbozo de la Caña". Es mi aportación a la revista que proyectan dedicar al cante.

Celebraré sea de su agrado y "encaje" con la orientación de esa publicación jerezana.

Con este motivo le saluda cordialmente su buen amigo, q.e.s.m.

Ricardo Molina

S/C. Coronel Cascajo, 26
Córdoba.

Insisto en que muchas cartas deben de haberse perdido, pues no es posible que haya una laguna tan grande, en nuestra correspondencia, hasta julio de 1961. A partir de ese año sí hubo que registrar algunos largos silencios, que el mismo Ricardo Molina comentará en la próxima carta que hemos encontrado. Pero antes hubo otros contactos escritos, además de telefónicos y personales, pues el Ayuntamiento cordobés, a instancias de Ricardo Molina, me invitó a participar en 1960, en una fiesta de exaltación del cante y, en 1961, en el Homenaje Nacional a la Niña de los Peines, junto con otros poetas y artistas de renombre.

En la primera ocasión, recuerdo que hice un comentario, en Radio Jerez, en el programa "Cante Jondo" de la Cátedra, titulado "Nuestro aplauso a Córdoba lejana", en el que, textualmente decía:



"Córdoba, lejana y sola para el poeta, sigue estando lejana, pero no sola.

En Córdoba, en la Córdoba señorial del silencio y de la blancura, se ha celebrado, una vez más, otra grata fiesta de exaltación del cante, un "Recital Solemne de Cante Jondo", recital de arte mayor con las únicas figuras andaluzas capacitadas para ello: Mairena, Terremoto, Juan Talega, Aurelio de Cádiz, Manuel Centeno y esas dos prodigiosas hermanas de Utrera, que se llaman Fernanda y Bernarda, herederas por la gracia de Dios de la mejor solera cantaora.

Estos maestros de lo jondo han dado una gran lección, una lección seria y profunda del mejor cante, ante un público preparado e inteligente, que ha sabido captar y catar, en todas sus esencias, la rica gama de los cantes andaluces.

El Palacio de Jerónimo Páez, en Córdoba la lejana, ha sido un marco originalísimo y adecuado para que estos siete artistas hicieran su gran demostración. El cante no siempre va a ser patrimonio de tascas y ventorrillos. También, de vez en cuando, se le concede el privilegio de ser dicho en los palacios. Naturalmente, en los palacios de los señores.

Nuestro aplauso a Córdoba lejana por estos esfuerzos, en pro de la revalorización del verdadero cante flamenco. Pero Córdoba no está sola en esta tarea. No lo ha estado nunca, porque Jerez está con ella en primera fila; lo prueba mandando a Córdoba su mejor cantaor: Terremoto. Y, también, tratando de profundizar cada día más, en esa ciencia difícil y misteriosa que es la flamencología.

Córdoba está lejana, pero no sola".

Este artículo mío, cuya copia le mandé al poeta cordobés, debió de gustarle mucho, porque al año siguiente el Ayuntamiento de aquella capital andaluza volvió a invitarme, para estar presente en el homenaje nacional del mundo del flamenco a Pastora Pavón "Niña de los Peines". Entonces en el programa "Cante Jondo" de Radio Jerez, leí el siguiente comentario, en la emisión del 13 de abril de 1961:

"Otra vez, Córdoba. Otra vez, Córdoba la señora, la flamenca y mora. La Córdoba que ya no está callada, ni sola. Otra vez, adelantándose y repicando sus campanas al aire de Andalucía, para anunciar a toda España ese homenaje tan merecido a la vieja maestra del cante, que es Pastora Pavón, la famosa Niña de los Peines.

Córdoba, en su feria de mayo, en su feria de tronío, rinde un homenaje grande a la veterana cantaora. Homenaje nacional, por todo lo alto, como se suele hacer las cosas en Córdoba. Si concesiones a lo barato ni a lo chabacano. Con empaque, con rumbo, con estilo.

Así será el homenaje que Córdoba la vieja va a rendir a la más querida y admirada reliquia del cante de Andalucía. Reliquia viva, renegra, oriental, sevillana, andaluza. El homenaje nacional que Pastora Pavón ha sabido conquistarse, durante medio siglo de cantaora máxima, al frente de todas las demás.

Pastora y su cante no ha muerto; aún siguen vivos, gracias a Dios, sirviendo de constante norma a cuantos escogen la difícil senda del profesionalismo. Su



maestría y su veteranía singular, son méritos más que suficientes para que se haya hecho acreedora a ese homenaje que España entera -la España flamenca, que canta y baila- va a rendirle en Córdoba, el próximo 14 de mayo.

Todas las grandes figuras del mejor arte flamenco, actuarán en honor de Pastora. Y ella cantará, una vez más, con su mejor duende, con su más flamenco estilo. En Córdoba, bajo un cielo de primavera, en una noche antigua, acompañada por la guitarra persa del Pájaro Negro".

A mi vuelta de Córdoba, donde pasé unos días deliciosos en la grata compañía de Ricardo Molina, y de otros amigos, como Fosforito, Antonio Mairena, Juan Talega, el poeta Pedro Palop y Amós Rodríguez Rey, hice en Radio Jerez otro programa de una hora, completamente dedicado a los actos vividos en la ciudad de los califas. Fue una emisión extraordinaria, totalmente dedicada a narrar, comentar y elogiar, en justicia, el gran ciclo flamenco cordobés. Yo había sido el único jerezano presente, entre el público, en el homenaje a la Niña de los Peines, a la que dediqué un soneto; colaborando además con la actuación de un grupo de excelentes artistas jerezanos, a los que llevé por indicación del poeta y contratados por el festival. Estos artistas, fueron Terremoto, Morao, Tío Parrilla, Tía Juana la del Pipa, entre otros que no recuerdo. En un momento del programa, dije que Ricardo Molina, una vez más, había sido como "el duende primero de la más oscura callejuela". Porque "Ricardo Molina no habló, ni cantó, pero llevó sobre sus hombros toda la carga de ese **paso** inmenso de la organización. Un director perfecto, equilibrado, como no hay dos. El primer acto del ciclo, un festival auténticamente popular, tuvo lugar en la plaza más hermosa de Andalucía, en la Corredera cordobesa, recién recuperada para muchas cosas buenas por ese alcalde señero y magnífico que se llama Antonio Cruz Conde, el aristócrata que lleva nombre y apellidos del más puro abolengo cordobés y que, fatalmente, se llama igual que el más grande de todos los cantaores actuales.

Pedro Palop, uno de los más brillantes oradores que tenemos hoy en la tierra de María Santísima, que sabe de cante lo mismo que de latín, ofreció el homenaje a Pastora, proclamándola para **in secula seculorum** reina y señora del cante flamenco. A ella le dijo Palop: "Córdoba es tan honda y profunda como vuestro arte". Y Pastora, después de pegarse una pechá de llorar, se sentó en su trono de soberana única y cantó por bulerías, para agradecer tanto piropo y tantas emociones como recibió aquella noche. Y mientras todos llorabámos por dentro, con el cante gitano de Pastora, yo me iba recitando, **inmente**, los primeros versos del modesto soneto que me atreví a escribir, en honor de la genial cantaora:

Oculto y hondo caudal de sangre en pena
emerge de tu voz, antiguo canto;
cauce en delirios de savia morena,
Guadalquivir de sal, angustia y llanto".

El homenaje a Pastora fue el domingo por la noche. Y el lunes nos reuníamos a su alrededor, para almorzar, en un banquete sencillo, en su



honor, que resultó de lo más familiar, sin discursos cursiles. Esa noche, la Fernanda y la Bernarda de Utrera, tendría una participación muy destacada en el tercer festival del ciclo, en el que también actuó el grupo jerezano gestionado por mí, destacando Terremoto con su cante y Paco Laberinto y Tía Juana la del Pipa, con sus bailes, cosechando los más largos y calurosos aplausos. Fosforito, superándose a sí mismo, cada noche, puso broche de oro a sus actuaciones, interpretando cabalmente la malagueña grande del gaditano Enrique el Mellizo.

Ricardo Molina me estuvo siempre muy agradecido por la colaboración que yo le brindé, desde la Cátedra de Flamencología, en aquella ocasión, como en otras posteriores. Pero volviendo a sus cartas, conservamos otra, bastante larga, en la que comenta algunos detalles de régimen interior y del reglamento de nuestra institución. Y en lo tocante al régimen económico, tan precario siempre en nuestras actividades, me decía con fecha 17 de julio de 1961:

"Temo que mi carta sea demasiado cruda, pero me creo obligado a decirte la verdad de cuanto pienso. Todo lo que no sea disponer la Cátedra de suficiencia económica es ilusorio.

Esa Cátedra debe: 1º) Pagarte un sueldo o gratificación que remunere el tiempo que le concedes. 2º) Disponer de fondos para pagar colaboraciones, organizar conferencias, etc... 3º) Contar con un mínimo para actos artísticos (cante, baile), en diversas localidades andaluzas. 4º) Adquirir discoteca, magnetofón, museo flamenco, archivo, etc...

Pero tales objetivos no se pueden conseguir con cuotas de los estudiosos ni aficionados, sino con la aportación del Ayuntamiento de Jerez y del Estado. Acaso con subvenciones anuales fijas de las grandes bodegas o de una sola. Lo mismo que existe una institución "Juan March", podría haber una "Institución Flamenca Pedro Domecq" o "González Byass". En fin, cuenta conmigo a efectos de colaboración literaria desinteresada, para conferencias, para todo...

Me escribió Amós sobre lo de Cádiz y le dije que contase conmigo. De manera que tengo esperanza de que nos encontremos este agosto en Cádiz. Y ahora, te voy a preguntar algunas cosas, sobre las que tengo mis dudas:

1º) ¿Cuáles son las soleás del Loco Mateo? ¿Quién las canta? ¿En qué línea están?

2º) ¿Fueron gaditanos o jerezanos los cantaores que nombro a continuación?

Pepe Torre (¿De Sevilla?), José Cantoral, Manuel Cantoral, La Cantorala, Curro Pablas, Manolito Cepero, Curro el de la Jeroma, Juan Junquera, Juanelo, Soleá la de Juanelo, Joaquín la Cherna, María Borrico (?)

Espero tu respuesta. Hasta pronto. Un gran abrazo.

Ricardo".

Desgraciadamente no guardo copia de mi respuesta a esta carta, ni a otras muchas. Otras cartas de Ricardo Molina se han extraviado. Lo que sí puedo afirmar es que mi relación personal con el admirado flamencólogo y poeta del grupo "Cántico", fue siempre a más hasta el punto -tal vez por mi exagerada juventud o porque era 15 años mayor que yo- de que ya, a partir



de entonces, en todas las misivas que me mandaba me llamaba cariñosamente "Juanito", cosa que, en Jerez, solo ocurría en mi familia, y no entre mis demás amigos y compañeros de la Cátedra. Aquello naturalmente, me halagaba muchísimo. Esta fue la primera ocasión:

Córdoba, 20 de marzo 1962

Sr. D. Juan de la Plata
Jerez

Querido Juanito: Casi a vuelta de correo te envíe, ayer, un artículo sobre la soleá que firmamos Mairena y yo. Puedes darlo cuando guste en "Flamenco". Por tu carta quedo informado de cómo marcha vuestro Festival Flamenco. Ya estaba yo enterado de todo, pero Culata no irá porque por esas fechas todo el grupo Zambra actuará en París y Londres. En el artículo sobre vuestras bases expuse ya cuanto pienso sobre él, tanto positivo como negativo. Lo que no dije fue que la impresión general que saco de todo es la de una gran inexperiencia. (1) Para que las cosas hubieran ido bien hubiese sido preciso que tú te hubiéses encargado de organizarlo con plenas facultades. En este terreno flamenco ¡es tan fácil pisar en falso!

Mira, aunque no lo parezca, carecemos de archivo fotográfico de los concursos. Lo único que conserva el Ayuntamiento en álbum son las fotos con su texto de los artículos que la prensa nacional y extranjera dedicó a los Concursos Cordobeses. Ahora bien, estos álbumes ni sus fotos no permite el Ayuntamiento salgan de la Biblioteca Municipal. En consecuencia, lo que puedo hacer es enviarte datos literarios míos sobre nuestros concursos y algunas fotos de lugares típicos donde hubo actos flamencos.

Respecto a las personalidades que invitará el Ayuntamiento, aún no se ha elaborado relación. Es asunto que lleva personalmente el Alcalde, aunque espero me consulte a efectos del cante y entonces daré tu nombre y el de Amós. (2) De la composición del Jurado aún no se ha hablado pero puedo adelantarte que el Alcalde quiere que lo compongan 7 miembros, de los cuales haya 2 cantaores, 2 compositores musicales conocedores del cante y 2 folkloristas especializados en flamenco. Probablemente yo entraré entre ellos, y también González Climent y Aurelio. (3) Es cuanto de seguro puedo adelantarte. Y ahora paso a escribirte, en otras cuartillas, los datos que me pides para tu artículo de "Dígame". Esto es lo más que puedo decirte de los Concursos, porque el resto es literatura y experiencias subjetivas.

Hasta ahora no me han dicho ni "pío" de formar parte del Jurado. Sé que han invitado a Pastora y a Mairena. La primera no irá. El segundo sí. También habéis invitado a González Climent que vendrá a formar parte de nuestro Jurado. Yo iré por Jerez de todas formas con Capuletti.

Tu Alcalde me escribió hace unos días una carta muy cariñosa, pidiéndome sugerencias y aún no he podido cumplir con él, porque estando como estoy engolfado en la preparación de nuestro Festival, que consta de más de 14 actos públicos y 5 concursos aparte del flamenco, no me queda tiempo para pensar en lo de Jerez, a pesar de lo interesantísimo que es. Además, estoy



completamente sólo en la tarea organizadora y los problemas que surgen me quitan el sueño.

En espera de tus noticias, recibe un gran abrazo de tu buen amigo.

Ricardo Molina

- (1) Es preciso que aclare que el festival a que se refiere R.M. en esta carta fue uno que organizó el Ayuntamiento jerezano, sin pedir para nada la colaboración - como hubiera sido lógico- de la Cátedra de Flamencología. Esto lo dije en "Dígame" y el Alcalde de Jerez se disgustó por ello. La verdad es que fue un fracaso anunciado y no pasó a mayores, gracias a que, a última hora, el poeta Manuel Ríos Ruiz y yo nos ofrecimos -por simple jerezanismo- para poner un poco de orden, en el Teatro Villamarta, la noche de la final del concurso, con el que Jerez, malamente, quería emular a Córdoba. Prueba del fracaso fue que algunos premios ya habían sido adjudicados, o comprometidos, antes de celebrarse el certamen, los días 8, 9 y 10 de mayo de 1962. A Dios gracias éste pomposamente llamado Festival-Concurso Internacional de Arte Flamenco, no tuvo continuidad posteriormente.
- (2) Amós Rodríguez Rey, flamencólogo de la Cátedra.
- (3) Aurelio Sellé Nomdedeu "Aurelio de Cádiz", veterano maestro del cante.

En contestación a otra carta mía, agradeciéndole al poeta su artículo, firmado conjuntamente con Antonio Mairena, para nuestra revista "Flamenco" -véase el núm. 1 de "R. de F."-, recibiría las siguientes letras suyas:

Córdoba 28 de abril 1962

*Sr. D. Juan de la Plata
Jerez*

Querido Juanito:

*Te adjunto propaganda de nuestro Festival y quedas autorizado para poner el título de mi artículo en singular: "Soleá". El problema del plural me intriga, pues Pastora y otros flamencos viejos me riñeron por decir **Soleares** y me aconsejaron decir **Soleás**. Aún no sé a que carta quedar.*

Respiro tranquilo al ver que el matrimonio Capuletti tiene habitación en "Los Cisnes". Mairena y yo iremos también -habían sido invitados por el Ayuntamiento de Jerez a su Festival Concurso- los días 8, 9 y 10 (como Capuletti), pero queremos habitaciones individuales en un hotel de 2ª categoría que esté bien.

Mira, ante el miedo a quedar sin alojamiento y sobre todo por Capuletti, escribí ayer a Tomás García Figueras, pidiéndole lo mismo que te pedí a tí. Lo hice presionado por su hermano Vicente, al que me une una vieja amistad.

En consecuencia, conviene que os pongáis de acuerdo tú y el Alcalde, no vayamos a encontrarnos con dos alojamientos a pares. Yo necesito a toda costa habitación sólo porque soy muy molesto para cualquier compañero, con mi hábito inveterado de lector nocturno.

El día 8 apareceremos por ahí, con muchas ganas de hablar contigo, hacer proyectos y abrazarte cordialmente.

Ricardo Molina



Sobre este mismo tema de los alojamientos, el poeta cordobés me escribía días después:

Córdoba 4 de mayo 1962

Sr. D. Juan de la Plata
Jerez.

Querido Juanito:

Ya sé por García Figueras que los Capuletti, Mairena y yo tenemos alojamiento y entradas reservadas para 8-9-10 próximos. Mira, vas a perdonar que te dé un poco la lata. Resulta que Mairena me escribe hoy diciéndome que no puede ir a Jerez, que se anule su reserva. Perdona, hijo, las veleidades del buen Antonio que a veces es incontrolable. De modo que iré yo sólo, con los Capuletti. Dime en qué hotel me voy a alojar.

González Climent llegará a esa el Domingo, según me expresa en telegrama. Yo no podré comunicarme con él hasta que me persone en Jerez, pues no me indica sus paraderos, ni de Madrid ni de Jerez. De forma que estoy incomunicado.

Yo debo salir de Córdoba el día 8, y creo llegaremos ahí, hacia bien avanzada la tarde.

Hasta pronto, un cordial abrazo.

Ricardo

Celebrado ya el Concurso de Jerez y también, posteriormente, el Tercer Concurso Nacional de Cante Flamenco, de Córdoba, entre los días 19 y 21 de mayo, con mi asistencia como invitado, y el triunfo esperado y preparado del maestro Antonio Mairena, a quién se le otorgó la Llave de Oro del Cante, que recibió de manos del bailarín Antonio, en la fiesta final celebrada en el Alcázar de los Reyes Cristianos; y tras haber convivido unos días inolvidables con Ricardo Molina, los poetas de "Cántico" Pablo García Baena y Juan Bernier, entre otros; así como de haber gozado tertulias y sobremesas interminables, hablando de cante, o escuchando cantar, con las sabias voces de los entrañables maestros Aurelio Sellé, Juan Talega y Fosforito; de vuelta a Jerez se me ocurrió ratificar el gran éxito de Antonio Mairena, organizándole la Cátedra de Flamencología un gran homenaje nacional, en el Teatro Villamarta, con la entrega de una placa de oro, enmarcada en cuero repujado. Así se lo comuniqué de inmediato al propio interesado y al querido Ricardo Molina, quienes se mostraron totalmente de acuerdo con el proyecto, recibiendo del poeta la siguiente carta:

Córdoba 31 de mayo 1962

(Te ruego que no muestres a nadie esta carta, estrictamente confidencial)

Querido Juanito:

Efectivamente llegó tu carta a Sevilla, estando yo en casa de Mairena y me pareció excelente idea la del Homenaje. Cuentas conmigo para todos los efectos. Y ahora pasemos a las sugerencias que me pides.



1º) Artistas a intervenir: Me parecen de perlas los que propones, pero creo que suman demasiados cantaores y el acto no debe rebasar las tres horas, incluido un descanso de un cuarto de hora y teniendo en cuenta que Mairena cantará también, naturalmente. Yo creo que deben reducirse a Pastora Pavón y Pepe Pinto (Pinto no deja a Pastora sola), Manolo Mairena, La Piriñaca, Terremoto, Fernanda y Bernarda y Juan Talega. Ahora bien, es casi seguro que si canta Juan Talega no quieran cantar Pastora y Pinto: tenlo presente en tus gestiones.

Por otra parte, Fernanda y Bernarda me dijeron en Los Palacios, el domingo 27 mayo, que partían a Madrid a principios de junio.

Tendrás que optar entre Talegas y Pastora-Pinto. Ahora bien, es de más atracción Pastora: Tú decidirás. Lo ideal sería ambos.

Es necesario **en absoluto** no preterir a **Aurelio Sellé** que debe ser invitado a cantar, lo que planteará otra incompatibilidad: la de Amós. Lo más probable es que Aurelio diga que no puede ir, en cuyo caso cumples con él, y queda disponible Amós. En este caso, ¿Por qué no invitas a Beni (de Cádiz) que tiene deuda de gratitud con Mairena y atrae gente? A las de Utrera si no pueden acudir podrías sustituirlas por Chocolate o Soto.

Así las cosas el programa quedaría con

Talega o Pastora-Pinto.

Aurelio o Beni.

Piriñaca, Terremoto, Manolo Mairena, Chocolate o Soto.

Bien lo del Baile. Hay que llevar a Amós -que sería el presentador del Homenaje-. Bien José de las Cuevas. Bien la corona poética.

2º) Fecha: debe ser entre el 15 y el 20 de junio, pues yo tengo exámenes del 11 al 14 de junio y no puedo adelantarlos ni atrasarlos.

3º) Creo que es de **todo punto** necesario que invites al Alcalde de Córdoba y al Teniente de Alcalde D. Francisco Salinas Casana, Presidente del Jurado cordobés y de nuestros Festivales, y también a los Alcaldes de Mairena y de Sevilla.

Esto supone poco porque irán en sus coches oficiales y todo se limita a 4 habitaciones en Los Cisnes, caso que acepten ir. Si no van quedas con ellos como un señor y te los ganas para el futuro.

4º) Sería ocasión de estrechar lazos entre Córdoba y Jerez, buscando una decoración simbólica de fondo, a bases de columnas, representando una a Jerez y otra a Córdoba, coronadas con sus respectivos escudos, **bien visibles**, como mantenedoras fraternales del auténtico Cante Flamenco y entre ellas colocar una Giralda, en atención a Sevilla y a Mairena.

5º) Los flamencos de rango (Pastora, Pinto, Mairena) deben recibir un objeto valioso; Mairena el catavino con inscripción ("A A. Mairena. Llave de Oro del Cante. Jerez 1962") o mejor aún un lujoso **Llavero**, para que se diga el día de mañana: "Córdoba le entregó la Llave y Jerez el Llavero".

A todos los artistas no jerezanos, que tengan que desplazarse, debes abonarles viaje y alojamiento, invitarles a la cena-homenaje y darles una gratificación: A Juan Talega, 2.500; A Aurelio, 2.500; a M. Mairena, 1.500; a Chocolate o Soto, 1.000. (Si van las de Utrera, 3.500 para las dos). A los de Jerez, tú los entiendes. Te digo ésto porque he oído conversaciones en ese sentido, el día que estuve en Los Palacios, relativas a que los cantaores debían de cobrar.



El Homenaje Nacional al maestro Antonio Mairena, director honorario de la Cátedra de Flamencología, se celebró con un éxito sensacional, en el Teatro Villamarta, la noche del 3 de julio de 1962, con la destacada participación del propio homenajeado, de los cantaores "Chocolate" -que cantaba por vez primera, ante el público, en su tierra natal-, Juan Talega, Beni de Cádiz, Manolo Mairena, "El Pili", Tomás Torre -hijo del gran Manuel-, Torrito y otros artistas; entre los que recordamos a los guitarristas Melchor de Marchena, Paco Cepero y Parrilla y los bailaores Luisa la Torrán, El Paulera, etc. No pudieron estar ni Pastora, ni Pinto, ni las hermanas de Utrera.

Tampoco pudo ofrecer el homenaje el escritor Pepe de las Cuevas; haciéndolo -por encargo de última hora- el gaditano Amós Rodríguez Rey, quien juntamente con Juan de la Plata, entregaría a Mairena la placa de oro, enmarcada en cuero repujado, que proclamaba al cantaor de los Alcores, como rey del cante. En la corona lírica, tomaron parte los poetas Ricardo Molina, Manuel Ríos Ruiz y Antonio Murciano. Un cronista de la fiesta, diría al día siguiente:

"Gran acontecimiento supuso ayer noche el festival flamenco con que nos obsequió la Cátedra de Flamencología, en homenaje nacional a Antonio Mairena. Nuestro primer teatro fue escenario de uno de esos espectáculos de cante que siempre quedan en la mente del buen aficionado... Todos los participantes se ganaron cerradas ovaciones y, por último, Antonio Mairena que bailó y se cantó admirablemente. La noche flamenca del 3 de julio de 1962 dejará en el recuerdo este festival en Jerez de su Cátedra de Flamencología, como quedó aquél primero dedicado a Manuel Torre y Javier Molina..."

Pasados los ecos del brillantísimo Homenaje Nacional al cantaor Antonio Mairena, Ricardo Molina reanudó sus contactos epistolares con la Cátedra, la que le invitó a dar una conferencia en sus primeros Cursos de Verano. Sobre esta invitación, nuestra revista "Flamenco" y la inminente aparición de su libro "Mundo y formas del Cante Flamenco", trata la siguiente breve carta.

Córdoba 24 de mayo 1963

Sr. D. Juan de la Plata
Jerez.

Querido Juanito:

Me alegró mucho tener noticias tuyas y además invitándome a hablar el 2 de agosto en Jerez. Con mucho gusto iré a dar esa conferencia. Solo necesito saber, para ultimarla, qué condiciones se me ofrecen.

Mi libro sobre cante saldrá en Otoño editado por "Revista de Occidente", con el título "Mundo y Formas del Cante Flamenco" y se te cita con frecuencia en sus páginas y en la bibliografía. Es lástima que no salga la revista "Flamenco" después del nº. 2. Saludos a Manolo, Paco Laberinto, Parrilla, Piriñaca, Tía Juana y demás buenos amigos. Espero tus noticias. Un gran abrazo de tu afmo.

Ricardo Molina.



La Cátedra invitó a Molina a participar en el ciclo de conferencias de los primeros Cursos Internacionales de Verano, con la conferencia inaugural. Nuestros recursos eran escasos y no recuerdo exactamente la cantidad que le ofrecimos, en conceptos de honorarios. Pero Ricardo estaba atravesando un mal bache económico, con su madre enferma, y pidió más dinero. Esta es la carta que nos mandó, en relación con este tema:

Córdoba 29 de mayo 1963

Sr. D. Juan de la Plata
Jerez.

Querido Juanito:

Respondo a tu segunda carta sobre el futuro ciclo flamenco jerezano. Con mucho aceptaría vuestra propuesta pero con unas condiciones mínimas que serían: 2.500 pts. a percibir a mi llegada a Jerez y que se me aloje por cuenta de la organización en el Hotel Los Cisnes o en el Hostal donde paré durante las jornadas del pasado concurso.

Yo no aspiro a ganar con el flamenco, pero no quiero que me cueste dinero y estos viajes siempre obligan a gastos extraordinarios, aparte de faltar a clases y tener que buscar suplente y hacerle luego algún regalo. De manera que yo solamente en las condiciones expuestas aceptaría encargarme de la lección inaugural. Mi estancia en Jerez sería de tres días escasos: llegaría el día uno, haría noche el 1 y el 2 y partiría el día 3.

Ahora, vosotros tenéis la palabra. En espera de tus noticias -siempre gratas para mí- recibe un gran abrazo de tu buen amigo,

Ricardo Molina.

Lamentablemente, las aspiraciones económicas del poeta y flamencólogo cordobés, pese a nuestras gestiones para que abriera los Cursos con su docta palabra, no pudimos cubrirlas, por lo que la Cátedra le contestó diciéndole que lamentábamos mucho no poder atenderle y que, sintiéndolo muchísimo, porque estábamos muy ilusionados en poder contar con él, para tan solemne apertura, deberíamos dejarlo para otra mejor ocasión.

Le compensaríamos con dos conferencias en los Cursos del año siguiente y, de momento, daríamos su nombre para que participara en la Semana Nacional Universitaria, que proyectábamos celebrar en la Universidad de Sevilla, en colaboración con su Departamento de Actividades Culturales, que sería el encargado de pagar a todos los participantes.

Mientras tanto, yo había publicado una buena crítica del libro "Mundo y Formas del Cante Flamenco", escrito por Molina y Mairena y, sobre un asunto y otro, Ricardo me escribiría esta otra carta, en la que por primera y única vez, me llamaba Juan y no Juanito.

Córdoba 28 de enero 1964

Querido Juan:

Muchas gracias por tu generosa crítica que es más que otra cosa cordialísimo



elogio. Las circunstancias familiares me obligaron a aceptar la invitación de Marino Díaz, para hablar en Sevilla el 6 del próximo mes aún no sé sobre qué tema. Mi madre está gravísima desde noviembre. Necesito dinero porque su salud me obliga a comprar para el otoño próximo un piso en condiciones. De otra forma no hubiese aceptado las modestas condiciones del SEU sevillano... Mi viaje será de ida y vuelta. He de regresar en el expreso de las 11 de la noche a lo sumo. En fin, todas estas preocupaciones y grandes penas me aguaron la alegría que posiblemente me hubiera traído "Mundo y Formas".

Con esta fecha comunico a D. José Ortega Spottorno tu deseo de que te envíe 20 ejemplares. Revista de Occidente no acostumbra a dejar libros en depósito ni a los libreros. Yo les he pedido que te los mandes en depósito. Ignoro si nos atenderán. En todo caso creo debes escribirle tú.

Tengo vivísimos deseos de que volvamos a encontrarnos muy pronto. Lástima que mi inminente viaje a Sevilla no sea por ahora ocasión de vagabundeo nocturno. Que llegue pronto esa ocasión es mi deseo.

Mientras tanto te abraza cordialmente

Ricardo.

Como dice el poeta, la enfermedad de su anciana madre le impidió gozar con nosotros de las noches de Sevilla. Por lo que su estancia en la capital andaluza se limitó al tiempo de su conferencia, en nuestra Semana Nacional Universitaria y regresar de inmediato a Córdoba. El poeta habló magistralmente, sobre "cantes festeros".

A su vuelta, se reanudaría nuestra correspondencia. Yo había conocido al bailar Vicente Escudero, en Córdoba, cuando le dieron la Llave de Oro del Cante a Mairena y me interesaba conocer su dirección, para tratar de llevarlo a Jerez. Sobre eso, sus conferencias en la Cátedra y una invitación, para Ríos Ruiz y yo volver a encontrarnos con Ricardo, trata su nueva carta.

Córdoba 18 de mayo 1964

Querido Juanito:

La dirección de Escudero es Hotel Internacional-Barcelona. Allí le escribí, pero no he recibido respuesta.

Para dar conformidad de mis 2 conferencias en próximo agosto necesito saber antes:

A) Honorarios

y B) Tema de cada una: Estas dos cosas cuanto antes mejor.

Os anuncio desde ahora que dentro de unos días recibiréis invitación del Alcalde de Córdoba, tú y Ríos, para asistir a la Fiesta de la Poesía Arabigo-Andaluza, el próximo 4 de julio. Se os invita a todo, incluido hotel. Solo os costará el tren. Dime las direcciones de: Pilar Paz y Julio Mariscal.

Hasta pronto un gran abrazo

Ricardo

Como en la Cátedra ya sabíamos que Ricardo Molina era una persona muy formalista, en cuestiones de trabajo y honorarios, esos asuntos preferimos



no tratarlos directamente con él, por lo que su contratación para participar en los Cursos de Verano que estábamos preparando para aquél año, la dejamos en manos del maestro Joaquín Villatoro, director del Conservatorio de Música de Jerez, que colaboraba con nosotros y era el Rector de los Cursos. Pero el formalismo de R. M. era tan puntilloso que, como no entendía la firma de su comunicante, por cierto paisano suyo, de Palma del Río, le contestó a través de nosotros, con esta curiosa carta, que por vez primera y única nos escribía en tinta roja. Las demás, todas manuscritas, en pequeñas cuartillas, lo habían sido en tinta azul o negra, pero ésta la escribió Ricardo en tinta roja, y decía así:

Córdoba 4 de junio 1964

Querido Juanito:

Dile al Sr. que me escribe desde el Conservatorio que perdone no me dirija a él en contestación a sus cartas, cosa que no puedo hacer porque no entiendo su nombre firmado y traspapelo las cartas... Dile que acepto ir esos días (4 y 5 de agosto) en las condiciones que se me aceptaron (5.000) y modificación de los temas de mis lecciones.

De modo que con mis corteses excusas a ese Sr. recibe el cordial abrazo de
Ricardo

Debieron de existir otras cartas por medio que no conservamos, pero la próxima, ya está fechada en las vísperas de los II Cursos de Verano de la Cátedra y está dirigida a nuestro compañero Manuel Ríos Ruiz, secretario de los mismos y también gran amigo del poeta cordobés.

Córdoba 19 de agosto 1964

Sr. D. Manuel Ríos
Jerez.

Querido Manolo:

El lunes por la noche o por la tarde estaré en Jerez.

Ignoro todavía en que tren llegaré. Te ruego me reserves habitación en un Hostal que esté bien y tenga cuarto con baño a ser posible (Habitación solo para dormir). Habitación silenciosa, iluminada, ventilada y fresca y apartada del tráfico doméstico interno.

Volveré a Córdoba el 27 por la mañana. Con muchos deseos de veros y convivir con vosotros las jornadas del 2º Curso, te abraza cordialmente tu buen amigo.

Ricardo

Comunicame en telegrama nombre del Hostal. Te telegrafiaré hora exacta de mi llegada.

La intervención de Ricardo Molina en nuestro 2º Curso Internacional de Arte Flamenco fue de lo más importante y destacado. Sus dos lecciones versaron sobre los temas "Etnografía del cante flamenco" y "Nomenclatura flamenca".



La siguiente carta que conservamos en el archivo de la Cátedra está dirigida también al compañero y amigo Manuel Ríos Ruiz, secretario de la Cátedra y sus Cursos. Queríamos que participase en el III Curso, al año siguiente.

Córdoba 26 de junio 1965

Sr. D. Manuel Ríos
Jerez.

Querido Manolo:

Lamenté mucho no tenerte con nosotros en las "fiestas nutricias y patricias" del centenario ducal, que reunió en Córdoba un fraterno congresillo de poetas andaluces en torno al patriarca Gerardo Diego. Quedas aplazado para las venideras conmemoraciones.

Conforme en principio, con mi actuación el 6 de agosto en el ciclo flamenco jerezano, solo quiero que especifiquemos dos cosas: 1º Cuestión honorarios y 2º cambiar el título de mi conferencia por el siguiente: "Un aspecto antropológico del Arte Flamenco: Los determinantes biológicos".

El título que me proponéis es demasiado amplio y por ende, vago. Por otra parte mis nuevas investigaciones viéronse forzadas por la realidad a abarcar el fenómeno uno y trino del Arte Flamenco y no exclusivamente el cante como en un principio pensé.

A Parrilla -se refiere al padre, al bailaor Tío Parrilla, que la Cátedra ya había llevado a los concursos cordobeses- le escribí y no tuve respuesta. El figuró en mi propuesta a la Comisión Municipal. Laberinto tuvo mayoría. Mi deseo hubiera sido haber premiado a los dos.

Yo necesito saber qué honorarios se me ofrecen y si os parece bien el título y tema de mi lección. Te ruego contestación antes del 10 de julio, para empezar a prepararme, pues yo trabajo a fondo las conferencias y debo de aprender ésta de memoria.

Mis saludos a Juanito y Parrilla y recibe un cordial abrazo de tu afectísimo

Ricardo Molina

Mi nueva dirección:
Avenida de Granada nº 19-4º D.

Pese a que la Cátedra estaba interesada en una nueva lección del flamencólogo cordobés, en su III Curso, y por causas ajenas a las económicas, que aquél año no eran obstáculo alguno para su presencia en Jerez del querido amigo, éste no podría participar finalmente en aquella edición, en la que sí intervinieron otros flamencólogos de relieve como Julián Permartín, José Blas Vega, Amós Rodríguez Rey, José Luis Pantoja, José Luis Tejada, Antonio Murciano y José Luque Navajas, entre otros; además de un extenso plantel de artistas flamencos, de los que recordamos a Joselero de Morón, El Perrate de Utrera, Terremoto de Jerez, Juan Talega, Menese, La Perla de Cádiz y Tía Juana la del Pipa, entre los más famosos.



La última carta que guardamos de Ricardo Molina tiene poco que ver con el flamenco e incluye una recomendación, para que asistiéramos a un hermano suyo que vendría a Jerez. Dice así:

Córdoba 24 de abril 1966

Querido Juanito:

En los primeros días de mayo te visitarán mi hermano Enrique y su mujer que van a realizar un viaje de placer por Cádiz y provincia. Te agradeceré los atenciones y orientes. Les interesa todo lo relacionado con el vino. Desean visitar las principales bodegas de Jerez y tabernas típicas. Ellos viven en Ibiza y se dedican al negocio de bares.

Estamos organizando el festival, que este año solo un día dedicará al flamenco. Saludos afectuosos a Manolo y Villatoro, que vendrá con su Orquesta. Mis afectos a tu mujer. Un gran abrazo para tí de

Ricardo Molina

Puede que existan, trasapeladas, otras cartas de este gran compañero, flamencólogo, poeta y amigo, en los archivos documentales de la Cátedra de Flamencología. Pero esta veintena es la que hemos podido recuperar. Lo último que conservamos es una tarjeta de visita suya, deseándonos "Muchas felicidades y un fuerte abrazo", en la Navidad de 1966. Trece meses después, fallecería, en Córdoba, el 23 de enero de 1968, asistiendo una representación de la Cátedra a su entierro, encabezada por nuestro Subdirector, el poeta y flamencólogo Antonio Murciano.



Haciendo Historia

EN 1961, LA CÁTEDRA CELEBRÓ SU PRIMER CURSO SOBRE EL CANTE, EN EL COLEGIO MAYOR UNIVERSITARIO, DE CÁDIZ

FUERON PONENTES PEDRO PALOP, PEDRO BUGALLAL, DOMINGO MANFREDI, MANUEL RÍOS, RICARDO MOLINA, JOSÉ LUIS TEJADA, JUAN DE LA PLATA, AMÓS RODRÍGUEZ Y JOSÉ DE LAS CUEVAS.

Apenas si aún no había cumplido sus primeros tres años de funcionamiento, cuando la Cátedra de Flamencología, que ya tenía muy clara su posterior trayectoria académica y universitaria, celebró en el Colegio Mayor Universitario «Beato Diego de Cádiz» de la capital gaditana su primer curso sobre el cante, titulado exactamente «Primer Curso Nacional de Cante Andaluz», dirigido por su miembro numerario el flamencólogo Amós Rodríguez Rey. Este primer curso no tuvo la continuidad que se había pensado. Dos años después, en 1963, la Cátedra iniciaría en su sede jerezana sus Cursos Internacionales de Verano «Flamenco en Jerez», que tuvieron una larga continuidad. Aisladamente, en 1964, y en colaboración con el departamento de actividades culturales del Distrito Universitario de la Universidad de Sevilla, la Cátedra de Flamencología celebró, en la capital de Andalucía, la Primera Semana Nacional Universitaria de Flamenco, que también tuvo un gran éxito.

El programa del Primer Curso Nacional de Cante Andaluz, se inauguró el 2 de agosto de 1961, con una charla-prólogo, a cargo del académico y profesor cordobés, Pedro Palop, quien hizo un brillante y vibrante «Elogio del cante». La segunda ponencia, estuvo a cargo del magistrado Pedro Bugallal del Olmo, presidente de sala de la Audiencia Provincial de Cádiz, quien habló sobre «Sociología del Cante Flamenco»; ilustrando su disertación el cantaor gaditano Paco del Solano, acompañado por el guitarrista, «Niño de los Rizos». La tercera ponencia la desarrolló el escritor y flamencólogo, Domingo Manfredi Cano, quien se refirió a la «Génesis histórica del cante, como fenómeno de integración popular», que tuvo una genial intervención de la cantaora «La Perla de Cádiz», que cantó a continuación, acompañada a la guitarra por el «Niño de los Rizos». En la cuarta sesión del curso, el joven poeta jerezano Manuel Ríos Ruiz, miembro fundador de la Cátedra, habló sobre «El cante en la poesía»; cantando a continuación «Terremoto de Jerez», sustituyendo a un concertista de guitarra que estaba anunciado. La quinta ponencia, lección más bien, correría a cargo del poeta y flamencólogo cordobés, Ricardo Molina Tenor, quien, en vez de dar su anunciada charla sobre «Los gitanos bajoandaluces y su papel creador y rector», la cambió por el tema de «El cante, refundición de diversos elementos de origen oriental». Tras ésta intervención, volvió a actuar el cantaor «Solano», con el mismo guitarrista de noches anteriores.



El día 8 de agosto, la lección del curso estuvo dictada por el profesor y poeta José Luis Tejada, que se refirió a «La huella popular flamenca en mi poesía». Esa noche, algo más tarde, daría un concierto de guitarra el concertista sevillano Pepe Martínez. El día 9, intervino el director de la Cátedra, Juan de la Plata, quien tuvo a su cargo el tema «Las tres grandes etapas de la historia del cante», que ilustró con grabaciones de cantes de Manuel Torre, Chacón, El Canario, El Gloria, Mojama y otros viejos maestros. De «Los cuatro pilares del cante» se ocuparía de hablar, la tarde siguiente, en el patio del Colegio Mayor Universitario, donde se celebraba el curso, con gran asistencia de público de diferentes países, el director del mismo, Amós Rodríguez Rey, quien siguiendo su costumbre cantó ilustrando su propia lección. Quedaba la última lección, sobre «La filosofía popular andaluza en el cante flamenco», y ésta la pronunció magistralmente el escritor de Arcos de la Frontera, José de las Cuevas. La clausura, el sábado, día 12 de agosto de 1961, tuvo dos partes. La primera, un concierto de piano con obras de clara inspiración andaluza de Manuel de Falla, en su mayor parte, interpretado por el pianista y compositor granadino, Francisco García Carrillo, catedrático de piano del Real Conservatorio de Granada; y la segunda, actuación extraordinaria de los cantaores Juan Taleja, Antonio Mairena, Beni de Cádiz y la jerezana Tía Anica la Piriñaca, más el baile de Tía Juana la del Pipa y el Gran Parrilla; todos ellos acompañados a la guitarra por Pepe Martínez.

De esta clausura flamenca, decía el «Diario de Cádiz», en su edición del domingo, día 13 de agosto: «Un colosal broche de oro, para este interesantísimo ciclo de lecciones, sobre el flamenco verdadero... Algo grandioso, único, inenarrable, que durante mucho tiempo habrá de recordarse en Cádiz, como el feliz epílogo de una importante experiencia de arte».

LAS LECCIONES DEL CURSO

Las lecciones de este Primer Curso Nacional de Cante Andaluz, celebrado por la Cátedra de Flamencología, en el Colegio Mayor Universitario, de Cádiz, fueron grabadas y posteriormente publicadas -algunas de ellas-, en extracto, en la revista «Drago» que editaba dicho Colegio, que tan gentilmente nos acogió durante diez días. Gracias a la Dirección actual del mismo, hemos podido recuperar dichos textos, que publicamos a continuación, como homenaje muy especial a quienes fueron los entusiastas ponentes, cultos profesores de un curso que se hacía en España por vez primera, y que como experiencia inolvidable, para los que lo vivimos y organizamos, nos deparó la alegría de poder contar con unos brillantes colaboradores, en otras muchas ocasiones, a lo largo de los cuarenta años de vida de la Cátedra de Flamencología. Sobre todo, vaya nuestro recuerdo más emocionado para quienes ya nos dejaron, y que estuvieron allí, en Cádiz, en 1961, dando todo lo mejor de sus conocimientos, en pro del cante flamenco: Amós, Ricardo, José Luis Tejada... Los textos no recuperados tienen su referencia, en las reseñas que sobre ellos publicó, en aquellos días, el «Diario de Cádiz».



ELOGIO DEL CANTE

PEDRO PALOP

CATEDRÁTICO DE LITERATURA, ACADÉMICO DE LA REAL DE CÓRDOBA Y
DOCTOR EN FILOSOFÍA Y LETRAS. CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA.

Es lástima que los que hablamos del cante o nos interesamos por él no supiésemos cantar... pero ¡qué difícil es eso! Si hubiese una academia que enseñase a cantar flamenco sería concurridísima, porque nuestro cante ejerce tal atracción, no sólo sobre los españoles sino sobre todo el mundo, que vemos cuantos aficionados se ganan la vida dando clases de algo que no puede enseñarse ni aprenderse; y si no que se lo pregunten al gran Gayarre que se pasó años oyendo a su buen amigo Antonio Chacón sin conseguir llegar a entonar una malagueña. Y sin embargo cuando yo observo, por ejemplo, a un mozo de la gañanía, que sin haberle enseñado nadie, por instinto de su oído, por la fuerza dramática de su sangre, se entona de una forma tan maravillosa, afianza todavía más esta teoría mía.

No pretendo perderme en consideraciones de orden lírico, sino lo que quiero con esta serie de conferencias -que más bien van a ser lecciones- es conseguir algo que una al flamenco con mi patria chica, con Córdoba.

Es curioso el hecho de que Roma, antes de hundirse, pasa su música y su arte a Bizancio y a Persia, arte y cultura que ellos antes habían adquirido de Grecia. El mundo árabe o mejor el marroquí, viene a España y trae asimilada toda la tradición musical de aquellos pueblos del Oriente próximo.

Aquí se nos ocurre otra cosa; si hubiera un musicólogo capaz de, con el Epistolario de Plinio y las Citas del primer siglo de la Era Cristiana, poner en claro lo que Cádiz aportó a la música romana, habríamos solucionado uno de los puntos de esta derivación. De lo único que tenemos noticias es de que en el siglo primero de nuestra Era las gadiritas llenaban Roma y no podían faltar en ninguna fiesta de fama ni en ninguna casa de categoría. Un día hay un decreto de expulsión de extranjeros y se respeta a las gadiritas que, por otra parte, sumaban casi tres mil. ¿Qué revolución musical aportarían aquellas mujeres gaditanas que tocaban las castañuelas y bailaban con ese danzar especial que no se aprende, sino que se lleva dentro?, ¿qué aportarían esas mujeres a la música popular romana para que el acervo musical que pasa, después, a Oriente, lo traigan los árabes a España? Tendríamos, pues, un círculo vicioso en el que a Cádiz debemos darle toda su importancia.

Ahora bien, los datos concretos son los siguientes: Reinando Abderramán II, entra una afición enorme por la música y por el cante. Ziryab -llamado el Pájaro Negro- viene del Oriente a la corte de Abderramán, y trae toda su tradición cantora. Se pensionan tres españolas a Oriente que traen lo mejor y más selecto de la interpretación musical de entonces y, así, incorporan el llamado «modo menor», aspergiando y escalando -esto ya es una cosa musical- sustituyendo al «modo mayor» de la escala diatónica, clara, bizantina. O sea, que el gran problema para los tratadistas de música, en el cante jondo, es el llamado en la Edad Media «diábolus in música», o sea, que no se deja



reducir a la escala diatónica clara, estos grupos melismáticos y estos cromatismos que hermosean, que festonean, que hacen florecer nuestro cante en Andalucía. Y cuando esta tradición se impone, cuando todas las casas nobles tienen que tener sus cantoras, su cítara u orquesta -nombre curioso que se debe a la cortina que separa al grupo musical del Califa, incluso del noble palatino-, se impone, entonces, aquella fuerte tradición, e incorpora el taquí, el ramel -como modos musicales- y el gese, y, literariamente, ya entra el zejel, que ha de ser, como en nuestros romances, el modo literario que dominará en toda la época. Después los cantores de la Provenza se van a llamar seglié, que es, poco más o menos, que cejeleo.

De esa época podemos dar algunas anécdotas que crean el ambiente andaluz tal como vive hoy; es muy conocida la de Alhaquen II que, cuando muere su padre -el mismo día de la muerte- determina ampliar la Mezquita porque, como tocador de albogón y cantor, quería hacer ver al pueblo que él sabía algo más que tocar aquel instrumento. Se arrepiente, este hombre, de tener un hermano tan aficionado a la bebida y al cante, que parece estar en contradicción con lo que preceptúa el Corán. El hermano le dice «no dejaré mi cante mientras la Providencia consienta en que gorjeen los ruiseñores». Es muy curiosa la relación de Hahmé-ben Mohamed del Yemeni, que recoge don Julián Rivera en su *Influencia de la Música Árabe en España*; dice que, encontrándose enfermo en una residencia, más bien le molestaba lo que musicalmente ocurría a diario, hasta que un día cesaron aquellas músicas turbulentas, y se encontró con una música finísima, con una sola cantora que tañía y tocaba, a la vez, que vino casi a curarle su enfermedad, de su nostalgia honda, de una posible neurastenia, como él dice; y da gracias a Dios porque en aquel ambiente musical, vuelve a la salud. Y nos lo retrata con su vino, sus instrumentos o sus cantoras, O sea, la reunión típica andaluza, la llamada juerga honesta nuestra, en la que se conjuntan ritmos, caracteres tonales de la canción, asistencia en número de 20 a 30 personas, se está dando ya, en Andalucía, en épocas remotísimas, y tiene hondo arraigo en nuestra tierra.

Como otra anécdota, tenemos, la de aquel conde normando que, en la toma de Barbastro, le toca en botín la casa de un mulsumán de la que no se desprende, por precio alguno, llegando incluso a decir: «cuando oigáis cantar a esta esclava, veréis que yo, esto, no puedo darlo por nada del mundo».

Ahora se nos plantea el problema, ¿hay realmente similitud o ascendencia entre una cosa y otra? Con todo lo difícil que resulta marcar la genealogía de la copla andaluza, buscarle sus distintos orígenes, con las muchas teorías que hay, creemos que los que nos dan la anécdota de haber vivido perfectamente esa semejanza quizás lleven un poco de razón. Cuando el director de nuestro museo se encontraba en Constantinopla -Romero de Torres, tío del gran pintor- decía que había oído tocar y cantar, en tal forma, que le parecía que estaba oyendo una seguriya.

Hemos visto en Marruecos -lo he visto personalmente- que lo que se llaman «cantos de los moros granadinos» tiene un gran parecido, y que por otra parte podrían fijarnos esa ascendencia que muchos musicólogos quieren ver, naturalmente con la introducción de los melismas y cromatismos, con la copla andaluza.



Y de toda esa época quizá lo más curioso sea, lo que se refiere a nuestra saeta, que está realmente bien injertada en el cante grande andaluz. Cuenta Gil Ben Humeya que la rivalidad musical de las ciudades andaluzas llegó a tal extremo, que pretendían rivalizar en los muestines, en los almuédanos, en los pregones religiosos, hasta el punto de que traían gentes dotadas de gran voz, y, dice, que cuando ya se había olvidado esa costumbre, pasaba un día un morisco preso, conducido por la Inquisición, y, al pasar frente a la casa de la madre, ésta, repitió aquel canto de los muestines o almuédanos antiguos y, cuenta, que hizo tal impresión, que de repetirse muchas veces por el pueblo, se llegó, según Gil Ben Humeya, a la actual saeta; quizá con ese gran parecido de que el pueblo ve ese dolor y esa tragedia del hijo conducido preso y la asistencia de la madre al suplicio. Con esta copla intenta el pueblo reproducir aquel momento.

Otra cosa que en este aspecto salta a la vista, es hablar de la jota -con su denominación árabe de sota- significando, sencillamente, canto para bailar. Sería terrible que nosotros pensáramos que cuando el fandango, que me parece de esta tierra, y que se abre hacia Ronda, Málaga y Granada con su derivación, creyéramos nosotros que fuera una baturra vestida de maja andaluza, resultaría casi increíble; y, sin embargo, hay musicólogos como Ocón o Pedrel que quieren reconocer el parentesco y pensar que una vez que se introduce en aquel canto primitivo para bailar en Andalucía, el perifollo -diríamos- o melisma andaluz, desaparece la melodía primitiva y, en cambio, se sustituye la entrada en modo menor, musicalmente, como corresponde realmente a su tono andaluz, por el tono mayor surgiendo ya la canción del norte. Pero el fantasma islámico, no ha permitido nunca que los pueblos del norte quieran reconocer la gran influencia que deben a aquella vieja canción andaluza que realmente es la que triunfa en España y en el mundo. O sea que el cante andaluz, llamado así mejor que jondo o flamenco, se puede codear perfectamente, como evolución musical, con la gran tradición de esos pueblos de que hablábamos. De Roma, de Grecia y de sus herederos, Bizancio y Persia.

Es un triunfo el de nuestro cante tal, que el florecimiento de la Provenza -que he estudiado más despacio por el problema del surgimiento de los Juegos Florales- está en perfecta relación con aquella convivencia y relación comercial constante, que tenía la época de los Omeyas de Córdoba, con el llamado terreno de Afrans, que no era ni más ni menos que la Provenza; y el renacer musical del siglo XII, en el que aparece ya la velada cortesana, que va a dar lugar a los Juegos Florales, es una reminiscencia de aquellas tertulias cordobesas de la ribera de la Arruzafa y de Medina Azahara que se celebran en aquel tiempo, y, donde aquellas damas transidas de amor eran cantadas por los poetas elegíacos del momento. Es, entonces, la difusión de la copla andaluza, la que llega plenamente hasta aquellas tierras y, también, el seglier hace ver que la comparación es posible.

O sea, en temática, registramos el cancionero de Aben-Zorai y nos dice:

-canciones que hacen llorar. Podemos decir nosotros que la seguriya y el martinete son cantes que arrancan el llanto. Yo he visto llorar algunas veces a las sectas mohometanas después de ciertos cantos litúrgicos suyos.

-canciones que invitan a la tristeza. Son las soleares, que quieren los



cordobeses hacer radicar en Córdoba; yo soy cordobés y comprendo la zona grande que tiene este cante andaluz, que llega desde tierra alta a tierra baja. Aunque al llegar a Córdoba ha tomado su especial psicología.

-canciones que incitan a la danza y canciones que provocan alegría. Que es el cante gaditano, en general; tanto la alegría, como el tanguillo, como los caracoles. El cante de Cádiz, de este Cádiz que es la luz del cielo reflejada en el mar.

Otra similitud que tenemos con los cante árabes, es la del carácter rítmico de la copla. Si el cantaor andaluz se prepara con el «jipío» y con el «ay, ay» hasta que, no solamente él se calienta, sino que prepara al público y se acorda con la guitarra, también ellos, tienen el «ohjo», la interjección árabe con la que han preparado siempre la entrada de su copla definitiva. Y en esos elementos rítmicos se observan tantas coincidencias, que por esa parte se puede ver perfectamente la ascendencia de nuestra copla. La hay, además, en el sentido de la improvisación, en el sentido de la fatalidad; porque el cante andaluz, a mi juicio, tiene dos grupos esenciales: El grupo de la naturaleza, y el grupo de, lo que llamaríamos, amor y vida; amor y dolor de «los sentios». Es cuando el cante sube a la montaña cuando, al vivir entre madroñeras, piafar de caballos, entre arroyos cristalinos, aparece el cante de naturaleza; y es curioso que en el grupo melismático, en el aspecto cromático -musicalmente hablando- del cante de naturaleza, no haya ese arranque que tienen los cantes **sentios** como la seguriya, las soleares o el martinete.

Si en la caña vieja y antigua, observamos el tresillo musical de su cadencia, veremos cómo la música gallega -la alborada o la muñeira- está mucho más cerca de nuestra caña, que de cualquier cantar. De aquí se deduce que en los cantes de naturaleza habría una tradición antigua de la tierra que escapó a la influencia; porque, entre oír soleares o seguriyas, y oír esos cantes, observamos enseguida lo autóctono, lo que reproduce y recuerda la escala bizantina clara. Yo diría más, no es la música tonal y polifónica la que puede darnos idea de esos grupos melismático del cante de naturaleza, no, lo da perfectamente el gregoriano. Hay algunos escritores y musicólogos, que han pretendido ver entre la malagueña, por ejemplo, y el tono cuarto litúrgico gregoriano, una similitud.

O sea, que el problema para nuestra Andalucía es que, si bien lo árabe influye de lleno, lo autóctono, lo anterior, lo indígena ha subsistido y filtrado lo que llegó nuevo. Otra cosa es el hecho de que porque la raza gitana cante bien el flamenco, atribuirles a ellos la creación del cante. No, eso sería quitarle toda su dignidad y grandeza porque, entonces, el pillete del arroyo, que es la copla que va y viene sin fronteras y sin trabas, toma ascendencia noble y se convierte en hijo de sultanes o de príncipes.

SOCIOLOGÍA DEL CANTE FLAMENCO

PEDRO BUGALLAL DEL OLMO

DOCTOR EN DERECHO. MAGISTRADO

Me han asignado el tema de la sociología del Cante Andaluz. Mejor dicho, el tema es la Sociología del Cante Flamenco. Pero... ¿qué es lo flamenco? Ante



todo es una forma peculiar de cantar y bailar, o sea, un género lírico y coreográfico, pero, principalmente, lírico, cuyas características son la dificultad de ejecución, el gran aliento expresivo que exige del cantaor y el gran margen que deja para que se manifieste su personalidad, además del acusado sentimentalismo. Por tanto, el flamenco tiene una poesía y una música propia. Tanto la poesía flamenca como la musicología, tienen la envergadura, que precisarían, sólo para ellas, una conferencia; pero estos son temas que no puedo tocar, ya que en la programación de este ciclo, se los han asignado a otros señores. Ahora bien, si tengo que sentar estos conceptos generales sobre lo flamenco, para hablar, luego, sobre el tema.

Como consecuencia directa de estas características principales que, a mi juicio, tiene el cante y baile flamenco, podemos decir que ese género, aunque parezca paradójico, es el menos popular entre todos los géneros llamados populares, porque, aunque nacido y desarrollado en la Andalucía occidental -la Andalucía bética principalmente- no puede estimarse como un género propio de la mayoría de los habitantes de la región. Porque la mayor parte de ellos, sobre todo por lo que respecta a las coplas que forman la solera medular del género -que es el cante jondo-, no lo saben cantar y, muchos, ni lo entienden. Y el reducido círculo de admiradores, fervientes admiradores, lo constituyen los aficionados conocidos por el argot andaluz por «los enteraos», que son los que, poco menos que pontifican sobre el zapateado de una bailaora o sobre la ejecución de un tercio de un cantaor.

Respecto a la geografía flamenca, podemos figurarnos, muy bien, una pirámide. El centro de ésta figura geométrica, lo vamos a situar en Sevilla. Conste que no es el centro de la base, sino el de la figura geométrica. El vértice en Córdoba, y el centro de la base en Cádiz; base que se extiende por el este hasta Málaga, y, por el oeste hasta Huelva. Ya, Granada, queda un poco a trasmano; sin embargo, aguas Genil arriba, le llega un profundísimo eco flamenco concretado, principalmente, en el Sacromonte.

Según un notable poeta granadino, Granada es una bella caracola que siente nostalgia de lo árabe, y, por eso, pide prestada la voz a lo gitano, para poblar de actuales resonancias su vacío. Esta nostalgia de Granada hacia lo moro, hacia lo moruno, aparece admirablemente recogida en uno de los más bellos romances viejos de la literatura española. El Romance de Abenhamar: Está el moro Abenhamar acompañando al rey D. Juan II de Castilla -padre de Isabel la Católica- mientras éste contemplaba Granada, la bella Granada, desde lo alto de un cerro. Entusiasmado ante tanta belleza, dice el rey: «Si tu quisieras, Granada, contigo me casaría, diérate por arras y dote, a Córdoba y a Sevilla». A lo que contestó Granada: «Casada soy, rey D. Juan, casada soy que no viuda, y el moro que a mí me tiene, muy grande bien me tenía».

A Jaén le llegan algunas salpicaduras fronterizas, algunas intensísimas, como son las de Andújar, Martos y sobre todo las de Linares. Se puede decir que el flamenco en Jaén está más bien concentrado en aquellos sitios donde hay gitanos y mineros. Por lo demás Jaén, como Almería, es profundamente ibérico y moruno, y, a su suelo, le falta la sal suficiente para que el flamenco pueda arraigar con raíces hondas. Córdoba sí tiene un acento propio flamen-



co, campero, duramente jondo, y ese apéndice terminal de la geografía que tiene el jipío por divisa.

El centro de la figura ya lo he situado en Sevilla. Por su posición geográfica, por su historia y por su empaque, ejerce una cierta primacía sobre toda la región andaluza. Todos los caminos de Andalucía puede decirse que van a Sevilla, que es el enlace entre la Andalucía oriental y la occidental, la Andalucía alta y la baja. Por su historia y por su arte, indudablemente tiene una primacía sobre la región andaluza; pero muy discretamente administrada.

Yo, como sevillano, puedo deciros que jamás he oído en Sevilla el más mínimo pugilato hacia ninguna otra población de Andalucía. Por eso digo que, si existe esta primacía está admirablemente administrada. No presume de ella y, ni mucho menos, la ostenta. Sevilla, desde luego, es el equilibrio mental y temperamental del alma andaluza, y és, en este equilibrio donde, a mi juicio, está el embrujo de Sevilla, completamente distinto al de Granada, que lo hemos tachado, de pura ilusión; o al de Córdoba, serio, concentrado en sí mismo. En cambio, el de Sevilla está en un plano intermedio, en este plano de alegría, de gozar de la vida sin dejarse llevar de las alas, como el de Granada, ni tampoco de la introversión que tiene el duro de Córdoba. Y lo he comparado con el embrujo de Granada y Córdoba, por ser estas ciudades, junto con Sevilla, naturalmente, las más representativas de Andalucía; siendo Sevilla, vuelvo a insistir, la que ocupa la parte central, la que representa el perfecto equilibrio entre todas.

No solamente debe verse en el flamenco esta forma peculiar de cantar y bailar. Desde hace más de siglo y medio, la gente del sur emplea la palabra flamenco como adjetivo elogioso, para destacar a aquellas personas que se distinguen de la masa, por su carácter abierto, generoso, rebelde y fanfarrón, todo corazón y calor humano. Llamar flamencas a las personas que se comportan en la vida de un modo arrestado y liberal, generoso, un poco heroico, y otro poco bohemio, dispuestas a ir a contrapelo contra el ambiente, si ello es condición precisa para no renunciar a su propia autenticidad, muestra hasta qué forma, el verdadero andaluz, ve en el gitano típico tradicional, el arquetipo de unos rasgos temperamentales que le son profundamente afines.

Luego ya hemos dicho, que el flamenco, además de ese arte peculiar, lírico y coreográfico, tiene un valor social intenso, expresa una psicología, una actitud ante la vida, y -me atrevo a decir- que hasta una cultura. Porque detrás de los superficiales atributos bohemios, el hecho flamenco aparece revestido, mejor dicho, atesora reliquias de unos valores que corresponden a una moral y a un estado cultural ya abolido pero, que no obstante, siguen emitiendo su fluido a pesar del transcurso de los siglos y las mudanzas de la historia. Dichas reliquias, despojo de un naufragio cultural remoto, son vestigios de un humanismo de signo andaluz que no llegó a fructificar por falta de ocasión histórica propicia; y el cante jondo no es sino la exteriorización lírica de esa soterrada corriente espiritual, que no tuvo cauce por donde discurrir ni campo donde fructificar.

El cante jondo es el lamento, el epigrama con que se desahoga un espíritu vencido, pero no aniquilado. Es como una especie de cante de grandes señores



en exilio espiritual; de almas aristocráticas condenadas a debatirse en la prisión de una existencia física miserable; tanto de héroes que se quedaron en presuntuosos fanfarrones; tanto de mendigos y pícaros con alma de señor; tanto de gitanos, esos seres paradisiacos condenados a vagar por el mundo que no está hecho, ni mucho menos, a la medida de su espíritu helénico.

No fue una pura casualidad el que el cante flamenco iniciara su auge, como espectáculo, precisamente cuando los españoles se dieron cuenta de que su viejo imperio se venía abajo catastróficamente; como tampoco lo fue el que la personalidad de Andalucía empezara a eclipsar la de Castilla y a ser considerada como símbolo de nuestro país. Y es que Andalucía, tiene mucho de importante en el orden estético y humano; la mano que, bulliciosa y alegre, hace sonar la pandereta obedece a un corazón nostálgico, ante los tiempos actuales de marcado materialismo, cuyo signo es la carrera del progreso material iniciado, precisamente, cuando España empezó a declinar.

¿Qué símbolo trascendente puede encontrar el verdadero andaluz en el disfrute de unos moldes existenciales, incompatibles con el disfrute de las cosas que dan ángel y sabor a la vida? El andaluz sabe prescindir muy bien de ciertos bienes, que están considerados hoy, por todo el mundo, como esenciales, con tal de poder dedicarse al moroso cultivo del sentimiento. Esta actividad la tenéis en el concepto de lo flamenco al que aparece dedicado cuando aparentemente no hace nada. Y aquí, en su más pura acepción paya andaluza, es decir, no gitana. Es un aristocrático desdén hacia todo lo que sea fundamental y eternamente serio.

Si os fijáis bien en las letras de lo que hemos considerado como lo medular del cante flamenco -el cante jondo- veremos cómo hay muchas de ellas que proclaman la existencia de Dios como ser supremo y omnipotente, y que resignadamente se acatan sus inescrutables destinos. Al mismo tiempo se entusiasma con el fervor mariano de los hijos de esta tierra, llamados de María Santísima. No creo que pueda existir una cosa más seria; pero es que luego tenemos que se desvive con el amor materno que, desde luego, dentro de lo humano es lo más puro y sublime. Y lo mismo cantando las penas y las alegrías del amor verdadero, nacido de la atracción natural de los sexos contrarios, sin distinción, o mejor dicho, saltándose todas las barreras que puedan oponerse de rango, casta y banderías.

Otra cosa no cabe en las letras de los cantes, verdaderamente grandes. No cabe más que eso. Por eso he dicho que es un aristocrático desprecio hacia todo lo que no sea fundamental y eternamente serio; la misma alegría, el dolor, el amor, o el eco filosófico que la vida despierta en este fondo de exquisito y silvestre idealismo que hace prorrumpir «¡los flamencos no comen!» ¡Los flamencos no comen...! He ahí una expresión casi angelical que denota un ideal de incorporeidad, de absoluto desprecio por lo material; frente a una declaración como ésta, no cabe oponer las ventajas del confort -esa especie de falsa religión moderna-, ni los beneficios de la previsión laboriosa, ni los progresos de la técnica, ni los bienes que se derivan de la cooperación colectiva o cualquier otra fórmula utilitaria por muy respetable que sea.



En el tema que estoy desarrollando de la socialización del cante flamenco, de una parte, la sociología, está plenamente ligada al territorio donde se asienta una determinada comunidad, que es la comunidad o sociedad que va a estudiarse. Pero también está íntimamente ligada con el individuo, o grupo de individuos, que componen este cuerpo social. Por eso, aún a trueque de invadir un poco el campo designado a otros oradores de este Curso, voy a decir que el primer eslabón de la cadena flamenca, hay que buscarlo en el amanecer histórico de Andalucía. O sea en el pueblo que ocupaba el valle del Guadalquivir hace tres mil años. Este, el pueblo Tartessos, que según las manifestaciones de los historiadores clásicos, era un pueblo afable, blando, sumamente hospitalario y con la indolencia propia de las gentes que viven en ambientes paradisiacos.

El carácter de los tartessos chocaba grandemente con el de los restantes pobladores de España; de una bravura indómita, duros como enemigos, tratables, desde luego, como amigos, francos y hospitalarios. Pero este carácter blando del tartesso, ya digo que chocaba plenamente con el carácter duro e indómito de los restantes pobladores de España. A los tartessos, más que las grandes obras, les interesaba la perfección del detalle, de lo ligero, de lo leve; por eso la gracia de una melodía, de un epigrama o de una danza, les impresionaba mucho más que la fábrica de una enorme mole de piedra levantada con el sudor y la sangre de los esclavos. En una palabra, el pueblo tartesso poseía el instinto de la felicidad, y esta región, donde se asentaba Tartessos es, como dijimos antes, el lugar donde se ubica el primer eslabón de la cadena flamenca.

Luego vinieron fenicios y griegos que impusieron sus costumbres, trajeron también sus vicios y sus virtudes. Luego, el Imperio Romano, incorpora Andalucía -como provincia Bética- a su ya basto territorio, con lo que una nueva lengua, y una cultura, viene a depositar un nuevo estrato histórico sobre el delicioso vergel del legendario rey Argantonio. Pero la obra de Roma no logró destruir el carácter vernacular de la región, y tampoco el de las sucesivas civilizaciones que le siguieron: la visigótica y la árabe.

Aún hoy, transcurridos veintitres siglos, desde que los patricios romanos se convencieron de que lo mejor para sazonar sus fiestas eran los cantores y las danzarinas que llevaban desde Gades, la gracia, el ángel, la sal y el espíritu e instinto de felicidad, continúan siendo el signo distintivo de la región.

Pero la gracia, el ángel, la sal, no es la divisa capital del alma andaluza aunque ésta lo exhiba como su más precioso atributo. Andalucía es una transfusión de invasiones y de mezcla de distintas sangres y culturas, cada una de las cuales ha ido depositando su sedimento en este exquisito fondo, espiritual y blando, de la región andaluza.

Pero luego -voy a citar otro hecho histórico porque es necesario para fijar las personas del grupo que forman la sociedad- hay un acontecer histórico de una transcendencia indudable para el flamenco; es la aparición de los gitanos en España. Es un hecho histórico, desde luego, que en el mes de julio de 1447, aparecen en Barcelona las primeras bandas zingaras mandadas por aquel famoso bribón que, a sí mismo se titulaba el Conde Mijali (?).



Todavía están los moros en Andalucía cuando los gitanos llegan a España y, lustros más tardes, llegan al sur. En Andalucía encuentra el gitano, un pueblo dulce, acogedor, blando, que contrastaba con el castellano de aquellos tiempos, el cual tuvieron que conocer forzosamente hasta que fueron llegando a Andalucía.

Pues bien, después de la Reconquista de Granada sobrevienen dos hechos históricos importantes: La expulsión de los judíos y, más tarde, la de los moriscos. Pero, claro, si bien salió una buena parte de ellos, hubo otra -muy numerosa también- que no se resignó a abandonar la tierra de sus padres y sus abuelos y tuvieron que buscar los vericuetos de la Sierra para poder permanecer en España. Pero luego viene cuando, por razones de Sanidad Pública, se impone el destierro de los gitanos, viene la orden de expulsión de los gitanos, y, los gitanos, siguen el mismo camino. De este modo confraternizan en los refugios montañosos estas tres razas proscritas: moriscos, judíos y gitanos; se comprende que confraternizan unidos por su odio común a los cristianos.

Los moriscos y los judíos aprenden de los gitanos, esa paciencia y esa habilidad para soportar la existencia que llevan de parias acosados; pero, el gitano, aprende de los moriscos y judíos sus canciones y sus bailes.

Pero es que aparecen otros aliados de una importancia extraordinaria para el flamenco, que son los forajidos y los pícaros españoles que huyen de la justicia. De este cónclave de proscritos es, precisamente, de donde surge la primera aleación del estilo flamenco de vivir, esa psicología de que hablamos antes, lo que representa el carácter flamenco; pero también surgen allí las primeras cristalizaciones del cante jondo, que es una manera de interpretar gitanamente, las canciones moriscas, los trenos sinagogaes y las canciones castellanas.

El artífice de este género es el gitano; digo el artífice, no el creador; pues el gitano no trae el cante flamenco; como lo demuestra que sólo esté arraigado, este cante, en Andalucía y no en los países que tuvo forzosamente que atravesar hasta llegar a España. Pero es que tampoco crearon los estilos musicales, aunque sí le pusieran su sello interpretativo. La raza gitana nunca ha sido creadora, sino interpretadora y, lo único que ha hecho importante es el recoger y perpetuar, en Andalucía, unos valores musicales que de otra forma, se hubiesen perdido inexorablemente, barridos por la Reconquista.

Por tanto, el cante jondo no tiene nada que ver con el gitano universal; pero es que tampoco la gracia, don máximo del andaluz, es atributo zingaro; ni tampoco la flamenquería, el valentonismo de que muchos de ellos dan muestra en nuestra patria. Todo ello lo ha tomado el gitano del único pueblo que los ha exaltado como símbolo, Andalucía; por ello podemos decir que el gitano típico español, es producto de Andalucía, esta tierra que todo lo transforma, inyectándole su sabia peculiar.

Ahora vamos a hablar de lo que verdaderamente, a mi juicio, constituye la sociología del cante flamenco, que son las letras del cante. Más que las reuniones de los flamencos, esas maneras de vivir de ellos, sus modos de actuar; más que todo ésto, lo que verdaderamente constituye la sociología del cante flamenco son las letras.



Según mi opinión, no debiera existir ese distingo que quieren muchos entre el cancionero andaluz y el cancionero flamenco; propiamente lo que existe es el cancionero andaluz, porque los cantaores flamencos van tomando de ese enorme y bello arsenal que es el cancionero popular andaluz -el más excelso de todos los cancioneros- las letras que mejores se les adaptan y que, luego, las arreglan para su ejecución, y lo que hacen con ello es darle vida a esas coplas y, al ir pasando de unos a otros, están, estas letras, en eterna función; es decir que lo que hace el flamenco al apoderarse de las letras del cancionero andaluz, es darle vida y que no estén condenadas a ser letra muerta.

Ahora bien, si en el cancionero andaluz cogemos una larga serie de coplas, podemos escribir, perfectamente, la biografía -una autobiografía- del pueblo andaluz. Toda la vida del pueblo andaluz está contenida en este bello cancionero. Con coplas solemnizan el nacimiento del hijo; con coplas arrulla la madre al hijo de sus entrañas; con coplas el hijo del pueblo, aprende a rezar, a leer y a contar; con coplas juega (éstas son ese sinnúmero de cantares que constituyen las canciones de rueda). Todavía recuerdo, y eso que era muy niño, una de esas canciones en la que decíamos:

Mi moreno se ahogó
en un vasito de leche.
¡Qué lástima de moreno,
qué blanca tuvo la muerte!

También tenemos las canciones de «las mozas»; esas tan airoosas, que van a la fuente llevando con tanto garbo el cántaro en la cadera. Hay un sinfín de cantares de ésto que, ordinariamente, tienen ese estribillo tan conocido:

Que para ir a la fuente
no es menester ir tan lujosa,
con un refajillo corto
baila la niña garbosa.

Pero es que cuando llega la primavera de la vida y se abre la flor del alma y el amor, con sus alas de mariposa, toca el corazón y le hace concebir o, mejor, experimentar inefables satisfacciones, entonces es cuando se desborda, verdaderamente, el veneno de la poesía popular y llena la inmensa mayoría del cancionero. Según Rodríguez Marín, el 80 por 100 de las canciones del cancionero son amorosas.

Y para terminar diremos únicamente que los caracteres de la copla andaluza son la espontaneidad, la claridad y la sobriedad. La espontaneidad es bien fácil de comprender, porque el poeta del pueblo no hace los versos como el erudito, el poeta del pueblo hace los versos de un martillazo y por eso no tiene ripios -de los que tanto abundan en la culta-; desde luego clara, como la poesía popular, no hay ninguna, el pueblo llama al pan, pan, y al vino, vino. En cuanto a la sobriedad tiene tanta que, si cogéis cualquier copla y le



quitáis una sola palabra, dais al traste con ella. Su sobriedad es completa, no se le puede quitar nada, es más, si se hace la coma o se acentúa, también dais al traste con las letras y, desde luego, tiene que ser con el lenguaje del pueblo andaluz.

GÉNESIS HISTÓRICA DEL CANTE COMO FENÓMENO DE INTEGRACIÓN POPULAR

DOMINGO MANFREDI CANO

ESCRITOR Y FLAMENCÓLOGO. CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA.

Una alegría inmensa inunda hoy mi corazón por estar aquí en este recinto universitario, para hablar ante tan selecto auditorio nada menos que del cante andaluz.

Y esta alegría no es de mi exclusividad, sino que es la alegría de cuantos escritores e investigadores hemos roto en los últimos años la barrera del miedo, la barrera de los tópicos que estaba tapando el cante jondo a las multitudes y que estaba echando sobre él, desde hace más de 150 años, una cantidad de adjetivos peyorativos y denigrantes, pretendiendo hacer creer que hablar de cante jondo era cosa de tabernas y borrachos; que el cante era una quincalla meridional que no merecía la menor atención.

De ahí nuestra alegría al ver que por fin los españoles, los intelectuales, se van dando cuenta de que el cante es algo que vale la pena analizar y estudiar, que es un fenómeno humano de tal trascendencia que posiblemente es la más extraordinaria manifestación del folklore mundial, y prueba de ello es esta numerosa asistencia de universitarios españoles y extranjeros que han acudido esta tarde a escuchar esta modesta lección, y está en ellos nuestra esperanza de que esto que empieza como curiosidad de un fenómeno que se intuye misterioso llegue a interesarles de tal modo que les apasione y se convierta en materia de estudio, en trabajos de tesis para esta verdadera intelectualidad.

Llegará un día muy próximo, en que se escriba del Cante ese libro grande, fabuloso, que se está necesitando, para que se pruebe de una vez para siempre que estamos ante una manifestación artística que posiblemente se remonta en su nacimiento a aquellas culturas maravillosas que ya existían, cuando desembarcaron en esta parte los fenicios que creyendo hacerlo en un país de salvajes, se encontraron con un pueblo ya milenario cuando ellos aún no sabían escribir.

No es posible en el corto espacio de esta conferencia abarcar todo el tema y por ello hemos de conformarnos con los aspectos fundamentales, procurando que en poco tiempo se digan la mayor cantidad posible de cosas, con la esperanza de que más tarde, quienes hayan quedado presos en la red de los duendes andaluces dediquen parte de su tiempo a estudiar esta faceta de Andalucía.

Andalucía no es orgullosa ni tiene celos de nada ni de nadie. Los andaluces han aportado a la Historia de España una proporción muy superior a los que muchos creen, de hombres, de temas y de circunstancias realmente



trascendentales... y si no por ahí quedan Séneca, Lucano, Trajano, Murillo, Velázquez, Martínez Montañés, Góngora, Valera, Mateo Alemán, El Gran Capitán, Castelar, Fray L. de Granada, Ganivet, Machado, Juan Ramón, Falla, etc., no creo pues que nadie pueda decir que Andalucía ha estado ausente de las hispanas gestas históricas, literarias o artísticas.

Ahora bien, hay que hacer constar antes de seguir adelante, que hay dos Andalucías; a mí, que soy sevillano, me son igualmente entrañables, pero reconozco que son distintas. Como vamos a hablar del cante como fenómeno humano, no tengo más remedio que señalar las diferencias. Existe una Andalucía mediterránea y otra atlántica, y es precisamente en esta Andalucía atlántica donde los fenicios encontraron una serie de características físicas, intelectuales, morales y artísticas totalmente arcaicas, es decir anteriores a todas las culturas que pasan por el valle del Guadalquivir a partir de aquellos fenicios.

Esto nos lleva a la clave del tema, porque es precisamente en la Andalucía del valle del Guadalquivir bajo, en la que fue sede de los Tartessos, en la que está dentro de un círculo cuyo centro fuese Arcos de la Frontera, y abarcase Morón, Ronda y Jerez, es en ella donde se mantiene el cante andaluz por excelencia, con toda su pureza.

Los moros estuvieron ahí, y en otras partes; pero no en todas se cantan Martinetes y Seguirillas.

Y es que los moros no le enseñaron nada a los andaluces, sino que aprendieron mucho de lo que ya hacía cientos de años los andaluces sabían. Si algún labriego de Ketama canta algo que se parece a una seguirilla, es sencillamente que, sin saberlo, está recordando un cante antiquísimo que sus abuelos aprendieron en los campos de Utrera, o Alcalá de los Gazules, de Ronda o de Jerez.

Andalucía ha sido siempre una pesadilla literaria para cuantos escritores han querido asomarse a su misterio y a su duende. Ningún hombre de letras de acá o allá las fronteras ha dejado de hacer sus pinitos de interpretación de lo andaluz y de su cante; y de ahí que por falta de ahondo en el estudio, sus equivocaciones sean a veces garrafales, y de ahí tantas españoladas o andaluzadas como leemos. Clásicos en sus equivocaciones garrafales son Beaumarchais, Merimée, Byron, Mousset, Dumas y Gautier entre los extranjeros, y menos clásica aunque mucho más mentirosa es una escritora que recientemente se ha ocupado del cante de Andalucía, queriendo desentrañar su misterio, porque ha estado aquí unos cuantos días y bebió unas cuantas «eximas» de manzanilla mientras bailaban y cantaban para ella unos flamencos a sueldo. Me refiero a la señorita que se firma Luchi Cerdán, que es autora de un libro muy pintoresco cuyo título en inglés equivale en castellano a «Reyes sin castillos»; es un librito curioso, a mentira por página del que me voy a ocupar: para empezar la señora o señorita Luchi, asegura que nos alimentamos con medio tomate, una sardina y un poco de pan, que vivimos en cuevas trogloditas porque si viviéramos en casas como la de ella, nos sentiríamos incómodos por falta de costumbre de vivir al estilo civilizado, que vamos cargados de navajas y estamos dispuestos a rompernos la cara por un «quítame allá esas pajas».



En Andalucía dice que encontró grandes motivos de asombro -no me extraña, dice-; que entre Córdoba y Sevilla vio a las gentes que vivía en chozas, hasta el punto de que, según ella, nadie diría que iba por una carretera de un país civilizado, ya que el paisaje era típicamente un paisaje de África Central, y si esto se ha dicho hoy impunemente; ¿qué se habrá dicho estos años atrás y qué no dirían nuestros visitantes extranjeros de hace siglos? Aunque no nos debemos quejar que nos traten así, porque Andalucía ha sido tan mal tratada por los de fuera, como por los de casa, como vamos a ver enseguida: por ahí anda una guía de Andalucía que se vende mucho y que vale un buen dinero, en la que se dice que la alimentación del andaluz la constituye el pan y el aceite, el gazpacho y ensaladas, y en la costa, el pescado asado. Si nosotros decimos esto y además lo publicamos en una revista, en un reportaje que se ha publicado recientemente de unos pueblos de Almería, que parecen aduarez, no podemos extrañarnos que los extranjeros pasen por delante de la Andalucía real con los ojos tapados, abriéndolos solamente, cuando se les cruza por la carretera un gitano viejo, sobre un burro matalón.

Desde Séneca hasta hoy, el «duende» del cante nos ha inquietado a todos los escritores. Pérez de Ayala en «TROTERAS Y DANZADERAS», cita a Plinio el Joven, a Petronio, a Marcial y Juvenal como gentes ya envenenadas en el duende de Andalucía; Pérez de Ayala, no entendía una sola palabra de Andalucía, porque para él, según dedujo de todas sus elucubraciones, el pueblo bajo español, tiene un instinto especial para el cante y la gracia y, por lo tanto, es el único capacitado para captar esa gracia y ese «duende». Naturalmente esto es mentira, porque en Andalucía como en cualquier otro sitio, cuanto más cultivado sea el espíritu de la persona que se ocupa de este tema, más probabilidades tiene de acercarse a la realidad del «duende» y del misterio que tenga el tema.

Por ejemplo; en la tierra de Huelva, donde yo he vivido mucho tiempo, el mejor cantaor de fandangos que hubo, fue un aristócrata, Pérez de Guzmán. Naturalmente a Pérez de Guzmán, se le ha oído menos que a Paco Isidro por ejemplo, aunque Pérez de Guzmán no cantaba para el pueblo, cantaba para él, pero todos los cantaores de la tierra de Huelva reconocen que él fue el gran maestro y el gran creador del fandango de Huelva.

Yo sé que salvo alguna excepción, el aristócrata que se ocupa del cante, y digo aristócrata, no sólo en el sentido de la sangre, sino en el sentido del talento, es como el que se ocupa del toreo. Solamente se dedican a toreros profesionales y a cantaores profesionales, aquellas personas que ven en esta facultad una posibilidad de redimirse de una vida que no es cómoda. El que ya ha encontrado esa vida cómoda, no tiene necesidad generalmente, de acercarse, hacerse torero profesional o cantaor profesional.

Si embargo Pemán, se ha acercado bastante más que otro, naturalmente, porque es andaluz, a la realidad de Andalucía. Cuando yo digo que se ha acercado y doy a entender que no ha llegado a calar profundamente, no estoy quitándole nada, porque «calar» de un modo definitivo este gran misterio, es una obra prácticamente imposible y por lo tanto él no ha calado profundamente, porque nadie ha calado, pero ha llegado a mi juicio, más hondo que nadie.



El dice que los andaluces veían pasar a los moros, a los romanos, a los fenicios, a todo el mundo, todo el que quería pasar por aquí, sin tomar nada ni dar nada a cambio, como quien desde la ventana ve pasar a la gente sin interesarse por ella.

Ricardo León quiso meterse en la cueva y de su «VIAJE AL ALMA ANDALUZA» sacó esta conclusión; «Andalucía ha sido y sigue siendo la madre de la solera patria, la bodega del más añejo hispanismo, la liga de ese caldo generoso de la sustancia nacional».

Pero ni Pemán, ni Ricardo León ni nadie, ha calado tan profundamente en el «duende» de Andalucía, como don Antonio Machado, el padre de los Machado y sus dos hijos. Hasta tal punto creo que esto es cierto que a poco que escucho con atención a los que después de él han hablado del tema, oigo latir aunque quiera esconderse, aunque el propio que hable le desconozca, el aire gracioso y lleno de agujas finas de los Machado.

Ellos podían tomarse como arquetipo de lo andaluz, ellos, especialmente don Antonio, es el ejemplar de hombre andaluz que extranjeros y españoles, inquietos por el «duende» literario de Andalucía, deberían escoger para estudiarlo, y no ir a la campiña a sus rincones a buscar el misterio en el alma de un «gañán» o de un gitano analfabeto.

Don Enrique Larreta quiso echar su cuarto de espadas en el tema andaluz y se sacó de la manga un juego de palabras como un prestidigitador que se hubiese sacado una docena de pañuelos de colorines.

Para él la música popular andaluza es a la vez, mísera y egregia, desolada y feliz, andrajo y púrpura, viva y borrosa (palabras textuales). Con todos los respetos que merecía el señor Larreta, creo que Dios no le había llamado por los caminos de la interpretación de Andalucía, y que este asomo debemos perdonárselo como perdonaríamos a un torero que en la fiesta local de su pueblo saliese a jugar de delantero centro de su equipo.

Don José Ortega y Gasset, caló en el alma andaluza, y caló porque la miró muy despacio y tenía una inteligencia muy clara; él vio quizá con más claridad que los andaluces una cosa real que a mí me hace meditar mucho, y es que los andaluces excluyen toda exaltación, y se caracterizan por su fino cuidado de rebajar a un mismo tono, la pena y el placer. Don José comprendió, con agudeza digna de su talento prodigioso, el secreto de Andalucía, parte de su duende, que está en su sentido de la proporción y la medida, que atacan tanto a lo popular como a lo metafísico.

Don Eugenio D'Ors vio en los andaluces disposiciones especiales aristocráticas, que hace que en Andalucía nadie comprenda ni tolere en su alrededor cualquier tipo de imposición.

Muchos de los españoles que no vieron Andalucía como es, vieron en el fondo esta maravillosa cualidad andaluza de no discutir ni de imponer a nadie nuestras opiniones; de nosotros es ese dicho famoso, «pá usted la perra gorda» con el que se corta todo amago de discusión.

Don Eugenio debió de aprender esto muy a lo práctico, porque anduvo mucho por Andalucía, y por eso aprendió esa cualidad tan importante del andaluz, que hay que tener muy en cuenta.



Joaquín Romero Murube, ese magnífico poeta sevillano -yo digo que es un rey moro vestido de paisano-, ha explicado que en Sevilla nada es altivo ni elegante, sino que todo tiene una suprema facilidad, un desaire elegante, que hace que hasta lo más hondo tenga apariencia de impavidez. Esto quiere decir, que mucha gente no acaba de comprender lo andaluz, porque no comprende que también las cosas profundas y trascendentales, puedan ser expresadas con la sonrisa en los labios y que, la verdad, no posee nada, aunque sea dicha con sencillez, sin aspavientos y sin gritos. Una Andalucía cerca de la real, pero que ha hecho mucho daño a los que después han querido entender Andalucía a través de las obras de estos señores, es el teatro de los Quintero, las novelas de don Juan Valera y las de Muñoz y Pavón.

Don Francisco Rodríguez Marín, representa para los andaluces el Menéndez y Pelayo del andalucismo. El sabía, se las sabía todas, y aportó muchas cosas que nadie había conocido antes que él. Era un gran apasionado, esta es la verdad. Para él, palabras textuales suyas, «Dios hizo Andalucía, puso en ella su poder, y luego rompió el molde». Pero, sin pasión, nadie puede calar en lo andaluz y menos aún si se quiere olfatear de lejos, el perfume espléndido de su «duende» y de su cante.

También Benavente se enamoró de Andalucía y la piroleó. De él, esta animosísima apreciación profunda que explica muchas cosas de quienes han ido a Andalucía con telarañas en los ojos del alma. Decía él textualmente: «Yo he visto bailaoras sevillanas que en sus momentos de reposo, evocaban más el recuerdo de una Virgen de Murillo que el de la Carmen de Merimée.

Un escritor que no es andaluz, es madrileño, pero que entiende mucho de Andalucía, muy agudo, sorprendentemente agudo, Tomás Borrás. Hablando con él he llegado a la conclusión de que tiene de los andaluces un concepto muy superior y mucho más certero que algunos escritores andaluces de pro. Puesto en línea con Borrás los andalucistas Palacio Valdés, Clavería, Eugenio Noel, Federico de Onís, Azorín, Cansinos Assens o Ramón Sender, me quedo con Borrás. El ha visto el «duende» del cante y del bailes andaluz, como si llevara la sangre de Andalucía.

Y don Pedro Caba ha sido quien más me ha iluminado con sus extensísimas observaciones, en mi intento constante de acercarme a la luz del duende de esta tierra.

Dos eruditos del folklore nacional, se han acercado también a este duende andaluz, con los ojos y los oídos muy abiertos. Larrea Palacin y García Matos. A los dos, los he visto yo en Huelva, hace ya muchos años, recorriendo rincón por rincón toda la provincia, en busca de los cantes de Huelva. Hay una comarca, que se llama el Andévalo, en la que casi todos los pueblos con una distancia de un kilómetro de uno a otro, tienen un fandango particular. Una comarca que es como una mina para los investigadores del cante andaluz. Sin embargo, Larrea sigue empeñado en oír, en el cante andaluz, más o menos lejanos arpegios moros.

Yo no he venido aquí a discutir naturalmente, pero digo, honradamente, que eso de los moros me parece a mí cuento, no sólo en el cante, sino en todo lo andaluz. Cualquier región española, tiene más resabios moros que Anda-



lucía, y el andaluz que se sienta moro es porque es moro de verdad, no porque es andaluz.

Para los andaluces auténticos, los moros fueron unos huéspedes más o menos incómodos, a quienes hubo que soportar hasta que se fueron. No obstante, creo que Larrea y García Matos merecen estar en primera fila, siempre que haya un congreso de investigadores del «duende» del alma andaluza.

Cuando yo reunía las notas para esta charla, recibí un libro de Vicente Marrero, que se titula «EL ENIGMA DE ESPAÑA EN LA DANZA ESPAÑOLA». El tema, como me interesa tanto, -yo había hablado de este tema antes- leí el libro ávidamente, lo leí de un tirón, con una gran rapidez, y me encontré de buenas a primeras con una teoría que viene a confirmar mi vieja idea, de la equivocación de quienes se empeñan en ver en lo andaluz, un matiz más del folklore nacional, sin ver que es una cosa distinta y totalmente aparte.

Dice Marrero que el flamenco se baila, por una sola persona; que no es baile de gran plaza como el aragonés, el catalán, el vasco, o el gallego; que no es baile de moverse de un lado a otro saltando, sino que es una danza estática, en la que el bailarín, apenas necesita más de un ladrillo, para mover la punta de los pies. Esta es la diferencia digo yo; los demás son bailes regionales, bailes y cantes populares para la fiesta del lugar, pero el cante jondo y el baile jondo, es un cante y baile para bailar solo, porque no es una diversión, sino un modo de hacer filosofía y expresar sentimiento profundos del alma.

Bastaría que los investigadores, eruditos y escépticos, asistieran a cualquiera de estos concursos de cante jondo, que están haciendo en Córdoba o en Granada; comprobaría que nadie canta un «martinete» para divertirse, ni un cante por «soleares» es una canción folklórica para cantarla en una romería. Hay una peligrosa confusión entre lo andaluz y lo no andaluz, porque todos se empeñan en medir Andalucía con el mismo metro con que se miden otras regiones. En Andalucía todo es diferente, a todo hay que aplicarle una medida muy rara que nadie entiende si no ha sufrido mucho y ha vivido mucho entre los andaluces. Aquí todo hay que medirlo con un rayo de sol. Esto nos aconseja Pemán que sabe mucho de Andalucía y que es un andaluz universal.

Climent, Anselmo González Climent, que es hoy el más entusiasta investigador de lo andaluz, aunque vive en Buenos Aires, ha publicado ya varios libros sobre el tema, y creo que si alguno de mi generación, acaba por entender algo del tema, será él. Por lo pronto ha visto lo que para mi representa el gran misterio, la puerta cerrada, detrás de la cual está toda la verdad, y es que en cada andaluz, hay un solitario, un rey ajeno a todo lo que le rodea. El dice textualmente: «Cada cantaor un cante; cada torero un estilo; cada bailaor, un desplante», como que el cante jondo es el único que no admite coro. Hay que cantarlo solo y a solas. Es más, cuando el cantaor está en trance, de verdad, aunque haya delante más de cien personas, estará solo como una roca en mitad de la mar.

Caballero Bonald ha intentado también calar en este misterio, y ha visto en las letras de las coplas andaluzas, un serie de añadidos improvisados que los cantaores suelen agregar sobre la marcha, empujados por la inspiración



del momento. Nunca un poeta culto hará una letra que perdure, porque el pueblo la modificará a su gusto, y es que cada cantaor necesita poner algo de su cosecha en lo que canta, aunque sólo sea un acento, y aunque este acento represente un estacazo a la Gramática.

Hace ahora medio siglo, el seis de abril de 1910, leyó en el Ateneo de Madrid una conferencia, don Francisco Rodríguez Marín, sobre la copla andaluza, que representa todavía el más laborioso tratado literario sobre lo andaluz, reflejado en los cantes.

Y a lo de Rodríguez Marín, hace compás don José María Pemán, señalando la hora exacta del cante andaluz, es decir, cuando aparece el duende y empieza en realidad el misterio. Dice Pemán, «A las doce fandanguillos, / un cante claro y sencillo / para la gente de fuera; / a la una cartagenera / una cosilla liviana; / a las dos una playera / que es ya copla más entera / y a la tres de la mañana / la seguirilla gitana; / ya empieza el cante de veras». Y tan empieza, que será la hora de que se vayan los de la reunión, los que no son andaluces, los que no están tocados por el «ángel» y quedarán sólo los caba-les, porque se habrá acabado la función y habrá empezado el rito, ya no será aquello una diversión, sino la asistencia a un milagro.

Hay que leer también a José Carlos de Luna, ese maravilloso poeta de la copla andaluza, pero no haciéndole mucho caso cuando quiere hacer un garabato en el aire y decir «S'han s'acabó» y «No hay discusión posible». José Carlos Luna sabe mucho de andalucismo y lleva en la sangre el «duende» de lo andaluz, pero precisamente por eso se permite el lujo de montarse en una jaca y darse un paseo por un cerrado de toros, se toma un chato en un cortijo, se viene a casa y escribe de cante grande y cante chico. Sin embargo, a él le debemos el primer intento serio de querer buscar el hilo de la madeja estropeada en los cantes andaluces, sus libros deben estar en primer lugar en la biblioteca de cualquier andaluz.

Creo que me olvidaré de alguien. Naturalmente, yo no he querido hablar sino de los escritores que he leído personalmente, y he estudiado con interés. El padre de los Machado con sus colecciones de coplas andaluzas populares, Rodríguez Marín, los hermanos Caba, García Lorca, Ortega y Gasset, Madariaga, Javier Gómez, Pérez de Ayala, Falla, D'Ors, Salaverria, don José Terrero, y aún más, cuyos nombres son prácticamente desconocidos para la inmensa mayoría, pero cuyas obras son aportaciones destacadas en la tarea inacabable de intentar hallar el misterio del «duende» de Andalucía y de su cante.

No extrañe a nadie que eruditos que pudieron sentirse contentos porque en otros caminos llegaron al final, fracasaran en el intento de desentrañar lo andaluz. El «andalucismo» es una ciencia infusa y misteriosa, inexplicable; por eso el tópico lo embarduna de sangre de toro y de lunares. Nadie puede entender lo andaluz como no puede entenderse el misterio del Tibet o el de la sabiduría china, porque son cosas viejísimas y se necesitan miles de años para llegar a comprenderlas. Nadie puede entender a Santo Tomás, por ejemplo, sin dedicarle toda una vida a su estudio; y es que las cosas grandes exigen grandes esfuerzos. Nadie dirá que entiende Andalucía porque no la entiende nadie, porque comprenderla está por encima de las facultades natu-



rales del hombre. Andalucía hay que sentirla o no sentirla, pero, entenderla, es casi imposible. Uno quiere a su madre o no la quiere, pero nadie la quiere o la deja de querer porque haya entendido la razón de ese cariño o de ese odio.

Tengamos en cuenta que Andalucía es tan antigua o más que el pueblo más viejo que haya en el mundo. Gerión y Argantonio pastoreaban su ganado sobre las mismas colinas donde hoy aran y siembran los campesinos de Moguer, de Almonte, de La Palma, de Valverde, del Alosno, de Riotinto y de Paymogo. Los monarcas de carne y hueso de la Atlántida, herederos inmediatos de los grandes dioses mitológicos, tuvieron su trono en la cima cara al mar, donde hoy juegan al fútbol los chiquillos de Cádiz, del Puerto de Santa María y de la Isla de San Fernando. El primer hombre de la raza de Neardhenthal que pasó a Europa, lo hizo por la misma playa donde hoy remiendan sus redes los pescadores de Málaga y del Campo de Gibraltar. Los primitivos iberos clavaron su «non plus ultra» donde hoy tienen sus patios la gente de Tarifa. Los fenicios, descubridores del mundo, atracaron por primera vez en lo que hoy llamamos «costa del sol» andaluza. Los legionarios romanos, conocieron los mismos caminos que ahora recorren los romeros que van al Rocío o a la sierra de Andújar. Los bárbaros del norte aprendieron en los campos de Jerez, a montar caballos muchos más finos que los que ellos traían. Los árabes entraron en la Península por Andalucía.

Todos se maravillaron de ella, pero ella de ninguno; se ha ido haciendo vieja, echando fuera el agua para purificarse como el dátíl. No es elemento literario, sino de meditación, y, por encima de todo, no es merecedora del tópico que la tiene encasillada como una tierra pintoresca, de gente más pintoresca todavía. Nadie como el andaluz tiene un más hondo sentido de la responsabilidad, del trabajo y de la lealtad; y bastará un censo de gente que en estos aspectos de la vida hayan alcanzado la cima, para ver que la inmensa mayoría de genios españoles han nacido en Andalucía.

Andalucía y su cante tiene un duende. Qué cosa sea ese duende es muy largo y difícil de explicar, pero deja entreverlo si se le mira con respeto y atención. El «duende» literario es el que ha movido a todos los escritores españoles y de otras naciones a ocuparse de Andalucía. El «duende» literario es el que ha hecho a los extranjeros tomar como emblema de lo español la silueta de la Giralda, por ejemplo. El «duende» literario es el que ha llevado al productor americano de cine a ocuparse de España a través de los toros, de Córdoba, de Sevilla o de Cádiz. El «duende» literario, en fin, ha hecho posible que desde Séneca acá, pasando por Cervantes, todo el que ha tocado lo andaluz haya creído descubrirlo, como todo el que se asoma al mar por primera vez cree que acaba de descubrir el Mediterráneo.

Ruego a todos los que me escuchan que no intenten entender Andalucía, poniéndola sobre un papel cuadriculado y usando, para ello, una caja de compases; sería perder el tiempo. A Andalucía, como a las mujeres guapas, hay que acercarse con el corazón en la mano, y a ser posible con los papeles debajo del brazo; es decir, el duende de Andalucía no perdona traiciones ni cambalaches, y hay que llegarle por derecho y en corto. Andalucía no se aprende, se siente; como el amor. Por todo esto, hemos de darle gracias a



Dios, porque exista un grupo de aficionados lo suficientemente activos como para conseguir que se haga realidad un ciclo de conferencias de este tipo. Por fin el cante andaluz deja de ser un tema maldito para elevarse a temática razonable de profundos estudios históricos, folklóricos y psicológicos. Naturalmente hay demasiado monte bajo en este coto y se hace preciso desbrozarlo; precisamente para ello se ha creado la Cátedra de Flamencología, y, para eso, también estamos aquí nosotros, para interesar en estos temas a los intelectuales, a los artistas, al propio pueblo creador del cante, y pedirles a todos que nos ayuden con su entusiasmo, que nos avisen de lo que sepan y que nos pregunten lo que crean que podemos saber nosotros.

Siento confesarlo, pero no he venido de Madrid para tropezar en la misma piedra en que he venido tropezando años atrás yo solo, y tengo que aprovechar la ocasión de que están aquí reunidos tantos buenos aficionados. Hay muchos kilómetros desde donde yo vivo hasta aquí, y el viaje es bastante molesto para tomarlo a broma. Yo he venido porque creo que tengo el deber de acudir a la llamada de mis amigos, mucho más si lo que se me pide es colaborar, siquiera sea modestamente, en empeño tan interesante y tan noble como este. Y he venido, también porque creo que tengo algo que decir, y que en ningún sitio podría decirlo mejor que aquí.

Me tranquiliza pensar que estoy entre amigos, que ninguno se molestará, si ve en mis palabras algo así como un manotazo que intentara destruir viejos conceptos y antiguas ideas sobre el cante. Piensen todos que con el primero que voy a romper es conmigo mismo, ya que pretendo, nada menos, que rectificar, hoy, punto por punto, la mayor parte de lo que en mi GEOGRAFÍA DEL CANTE JONDO tuve por claro y puro como la luz del día.

En primer lugar pregunto: ¿cuándo aparece el cante en la vida pública española, andaluza, concretamente? No lo sabemos. No conocemos ningún cantaor anterior a finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX; tío Luis el de la Juliana es, para Juan de la Plata, el primer maestro que conoce la historia del Flamenco y, es posible, que este cantaor fuera contemporáneo de aquel itinerario de las carreras de postas de dentro y fuera del Reino, que, comentadas por Campomanes y publicadas en 1871, nos decía que, entonces, 25 postas unían Madrid con Cádiz por Toledo, Ciudad Real, Córdoba, Sevilla y Jerez de la Frontera, a lo largo de 106 leguas y medias.

Ahora bien, es lógico que el cante no nació en tío Luis el de la Juliana, sino que existía en esta tierra andaluza desde siempre. ¿Cuándo -pregunto yo,- se convirtió en materia de interés popular? Tampoco lo sabemos, pero podemos imaginarlo. Tras la revolución Francesa y su consecuencia -el despotismo ilustrado- aparecida una vez que la Guerra de la Independencia fue acabada, no negaré nadie que la sociedad europea cambió de modo de vivir, de pensar y de reaccionar. La Serneta, por ejemplo, nació, según apunta Juan de la Plata, en 1837, y en esta fecha está ya en bocas de los maestros primitivos del cante. No sé porqué, me parece que las Sociedades de Amigos del País -entonces tan en boga- tuvieron arte y parte, en el fenómeno popular de reparar en el cante y en el baile, puesto que muchos de sus colaboradores sintieron por primera vez, quizás, el tirón afectivo del folklore.



Sea como fuere, lo cierto es que estamos en condiciones de asegurar que hasta el siglo XIX no surge en Andalucía lo que podríamos llamar el cantaor profesional. Hasta entonces, desde el principio de los tiempos, los andaluces cantaron y bailaron ¡qué duda cabe! pero lo hicieron como manifestación popular, del pueblo, en sus fiestas rurales o en sus fiestas religiosas. Del mismo modo que estamos seguros que los primitivos españoles de Tharsis, súbditos de Argantonio, ya toreaban, sin que esto quiera decir ni muchísimo menos, que antes hubiera toreros propiamente dichos, porque el torero es un personaje que nace a la Historia, también, en los finales del XVIII o principio del XIX. Ya que su nacimiento tiene exactamente los mismos motivos y justificaciones que el del cantaor flamenco. Desde Tharsis hasta hoy, los andaluces han cantado exactamente los mismo cantes que cantamos ahora, porque, amigos míos, creo que eso de que la «caña» es la madre, el «martinete» el hijo y la «serrana» la nieta, me parece un solemne camelo. Cañas, martinetes y serranas se habrán cantado siempre y son igualmente antiguas, nobles y tradicionales.

Surge el cante en el siglo XIX porque el siglo XIX es el de las grandes convulsiones de la Sociedad, aunque ahora nos parezcan convulsiones pueriles lo que antes nos parecía el fin del mundo y el s'han s'acabó. El siglo XIX es el siglo del vapor y los ferrocarriles, la fotografía y la electricidad, Lagartijo y Frascuelo, Cara Ancha y Fernando el Gallo, Mazzantini y el Espartero, el bandolerismo andaluz y Zugasti, Menéndez Pelayo, etc.

En palabras de don Melchor Fernández Almagro, que merecen cierta garantía, la Sociedad española entonces, en ese momento crucial de finales del siglo XVIII y principios del XIX, casi a mediados del XIX, se entretenía en comentar el crimen de la calle de Fuencarral y, poco más tarde el submarino inventado por Isaacc Peral. El cuadro de nuestros grandes hombres, dice él textualmente, para mayor felicidad nacional, estaba cubierto dos veces; de ahí que los españoles se permitiesen el lujo de tener donde elegir, cifrando su fe en el ídolo público de alguna de las dos series que le ponían en juego para satisfacción de toda necesidad banderiza: O Cánovas o Sagasta, o Galdós o Pereda, o Calvo o Vico, o Lagartijo o Frascuelo, y aquí dice una cosa muy importante, dice :»Libre de cuidados, las gentes se consagraron a sus ocios predilectos, y uno de ellos era ir a escuchar el cante a los tablados flamencos». Porque esta fue otra de las invenciones del siglo XIX, el Café Cantante. Y porque hubo Café Cantante hubo cantaores profesionales; y porque hubo cantaores, conocemos ahora esta angustia de querer ordenar los cantes en jerarquías, como si fueran soldados. Vamos a analizar un aspecto del tema que considero muy interesante: ¿quién cantaba en aquellos cafés? Naturalmente que aún no había nacido el profesionalismo; cantaba gente contratada en su pueblo, en el tajo donde trabajaba; o sea, que el día que un conocido de Silverio Franconetti le dijo a un hombre de Cádiz que si aquella copla que cantaba tal día a tal hora, con sus amigos, la cantaba a una hora determinada, en el tablado de Sevilla, le daba un duro, o cinco duros diarios, estaba naciendo, en ese mismo momento, el cante flamenco.

Payos y gitanos se apresuraron a buscar en ese camino una ganancia, natural, lógica y legítima, y a mirar las posibilidades de ver mundo, viajando



y cantando para los señores adinerados, que estaban almacenando lágrimas para llorar pronto la pérdida del Imperio Colonial.

Los Cafés Cantantes fueron como una válvula por donde podía escaparse todo el vapor caliente, y a veces amargo, que la sociedad española había almacenado durante la Guerra de la Independencia, el despotismo de Fernando VII, la incertidumbre política de Isabel II, la Primera República y la Restauración. El Café Cantante representa en la Historia de España un estado de ánimo concreto, como ahora lo representa, por ejemplo, la Cafetería y el restaurante de urgencia. Nació cuando España se transformaba, hasta el punto de convertirse en una nación que tenía, en ese momento, cuando esto nacía, su Ley de Imprenta, su Ley de Asociaciones, su Ley de Jurado y su Ley de Electorado.

Los primeros cantaores y bailaores flamencos, profesionales, fueron contemporáneos del nacimiento de los primeros partidos políticos obreristas; es decir, que nacieron en un momento histórico en que a los cortijos, porque había comunicaciones que lo permitían, a los puertos, a las majadas en la serranía, a los caminos del interior y a las fraguas de los gitanos, empezó a llegar el canto de la sirena. Ahí es donde yo veo el origen del cante como manifestación popular multitudinaria andaluza.

Antes, el cante jondo existía, naturalmente, pero era «privado», valga la palabra; nadie había pensado que cantando podía ganarse la vida. Fue entonces cuando la sociedad española empezó a despertar y a querer adelantar tiempo, creyendo que se había quedado retrasada del resto de Europa, cuando nacieron los Cafés Cantantes y cuando, con el vapor, el telégrafo y los ferrocarriles llegaron a todas partes los primeros compases de la gran sinfonía.

La mala suerte del cante andaluz, estuvo en que la generación del 98 lo tomó entre ojos y lo vapuleó cuanto le dio la gana. ¡Contradictoria generación del 98, de tristes esfinges que se permitieron el lujo de llamar canallas a los cantaores y a los toreros, y, sin embargo se desvivieron, vivieron y bebieron en el mismo vaso, con la gente que poco más tarde iba a llevar a España a las puertas de la muerte! Generación, salvo excepciones honrosas, de amargados; gente que desdeñó la alegría de Andalucía, para cantar la esteparia desnudez de Castilla ¡Gente aficionada a la oscuridad, molestos si a sus castos oídos llegaba el rasguear de una guitarra, el lamento de unas seguirillas o el dolor de un baile por soleares! Y ahora viene lo grave; aquí no tengo más remedio que negarme a mi mismo y, naturalmente, a cuantos antes y después que yo han coincidido en mi punto de vista sobre la clasificación racional de los cantes. Porque, ¿cuáles fueron los cantes que los primeros cantaores profesionales llevaron a los tablados de los Cafés Cantantes? Salvo algunos muy modernos, yo diría que todos. He llegado a la conclusión de que eso de que la caña y el polo son los orígenes, la madre, es un camelo.

La antigüedad de los cantes hay que medirla por siglos, y ¿quién es el guapo que puede decir en tal tiempo se inventó la caña y en tal tiempo el martinete? Los cantes existían todos en ese siglo XVIII que conoció tío Luis el de la Juliana, aunque unos se cantaran en esta región y otros en aquélla, y



que para muchos resultaran nuevos los cantes que ya eran viejos en otras regiones; ya que no hemos de olvidar que hasta entonces la gente viajaba poco, y la comunicación era mínima entre comarcas que ahora nos parecen a nosotros muy vecinas.

Por eso, la clasificación que para los cantes adopté en mi GEOGRAFIA DEL CANTE JONDO, la voy a sustituir por otra que me parece más racional y que voy a exponer ahora, por primera vez, a ver que os parece:

Yo decía entonces, y estaba convencido de ello, que el cante o era jondo o era andaluz, o era gitano o era flamenco. Lo jondo era lo primitivo, lo andaluz era lo popular, lo gitano era aquello y esto transminando gitanería; y lo flamenco era lo jondo, lo andaluz y lo gitano vendido, a tanto la copla, en el tablado de un café cantante. Desde entonces hasta ahora han pasado diez años, y yo no he dejado de leer, de conversar y de meditar sobre este gran fenómeno humano del cante andaluz, y he llegado a la conclusión, que quiero someter a vuestra consideración, para que digáis si estoy equivocado o he acertado por casualidad, como el burro flautista, de si hay aquí una pequeña, una de las muchas claves que tenemos que desarrollar si queremos averiguar algo concreto; no hay jondo, ni andaluz, ni gitano, porque todo es uno y lo mismo, y tan jondo es el polo, como la toná o la malagueña. Lo que entendemos por jondo es sencillamente la angustia. Si un cante tiene angustia es jondo, pero... ¡qué cante no la tiene!

Yo creo que el cante debería clasificarse desde otro punto de vista. Por ejemplo:

Cantes íntimos, Cantes de trabajo y Cantes de fiestas.

Entenderíamos por Cantes íntimos aquéllos que, en sí y por sí, surgen de un estado de ánimo personal del cantaor.

Cantes de trabajo, los que surgen al calor de la faena diaria; y cantes de fiesta, los que surgen para alegrar las reuniones populares.

Todos son igualmente antiguos, aunque todos hayan evolucionado, naturalmente; ninguno tiene razones para declararse padre de los demás, porque todos son padres de ellos mismos.

Los cantes íntimos -a mi juicio- serían, por ejemplo, la carcelera, la playera, la seguiriya, la caña, el polo, la soleá, la debla. Estos no necesitan auditorio, y la mayoría ni siquiera guitarra. Sólo precisa al cantaor y la circunstancia personal del cantaor. Quien lo canta, lo hace para él solo, para echar fuera una angustia, una pena o una rabia; no son cantes para divertirse, sino para consolarse.

Los cantes de trabajo serían la toná, el martinete, la liviana, la jabera, la serrana, la rondeña, la calesera, la trillera, y los cantes de mina. Y

Los cantes de fiestas serían el fandango, las granaínas, la malagueña, la sevillana, la cantiña, la bamera, las alegrías, las bulería, el jaleo, la romera, las murcianas, etc.

Los cantes de trabajo son innumerables en Andalucía y fácilmente localizables: la trilla, la siembra, el camino, la mina... sugieren al hombre una serie de cantes, cuyas coplas están relacionadas con la tarea que aquéllos desarrollan

Los cantes de fiestas tienen por razón de ser de alegrar las romerías, las ferias y las reuniones populares.



Indudablemente, cada comarca, cada pueblo, cada cantaor, incluso, pone en cada cante un sello que lo distingue sin que por ello deje de ser lo que siempre fue. Por ejemplo, la seguriya, siempre es seguriya, pero unas veces será natural, otras al cambio; jerezana, de los puertos, de Silverio, de Curro Dulce, del Chato de Jerez, del Viejo de la Isla, de Paco la Luz o de Pedro Lacambra. Como la soleá, siempre será soleá; aunque algunas veces sea al cambio y otras al tercio, cortas o solearillas, de Córdoba, de Triana, de Cádiz, de Alcalá, de la Serneta, de Enrique el Mellizo, de la Parrala o de Fernando el de Triana.

Cuando el Café Cantante saca todos estos cantes del campo, de la fragua, del patio, de la romería, de la celda o de la barca, y los pone en el tablado, a hora fija y a tanto la copla, es cuando surge la confusión y empieza a hablarse de cante grande, de cante chico, de cante jondo, y de cante flamenco.

Ante la imposibilidad de que un solo cantaor conozca e interprete todos los cantes posibles, cada uno se especializa, en ese momento concreto, en un estilo, y pretende que el suyo es el más antiguo, el más difícil, el más jondo y el más grande. Los cantaores con más poderío, con más facultades físicas, imponen sus cantes; naturalmente los aficionados prefieren, no sabemos por qué, desde ese primer momento, la caña al fandango, y el martinete a la serrana por ejemplo.

Un elemento importantísimo en este fenómeno de popularización del cante está en los gitanos. Ellos interpretaron siempre los cantes andaluces dándoles un aire especial, impregnándolos de una singular melancolía. Sin duda, los cantaores gitanos que llevaron al tablado del Café Cantante sus cantos, eligieron aquéllos que les eran más familiares y, en muchos casos, hicieron pasar por gitano cantes que no lo eran, porque, a mi juicio, los gitanos no han creado, sino recreado lo que hallaron en ésta Andalucía milenaria y misteriosa. Es más, y aquí sí que me juego el tipo, creo que en eso de que la caña y el polo sean los abuelos de todos los cantes, hay mucho de sugestión colectiva. Personalmente, a mí, la caña y el polo no me gustan; los encuentro demasiado primitivos y elementales, me suenan a capotazos de Curro Cúchares y el Tato, y, la verdad, yo prefiero la verónica de Pepe Luis Vázquez. Yo creo que el cante no está maduro sino en el martinete y la seguriya, donde el cantaor no lo fía todo a su poderío, si no que hace jugar un papel importante a su talento y a su corazón.

No me corresponde en esta ocasión hablar del origen del cante en Andalucía. Habría mucho que hablar, y confío en que otros mejor preparados que yo lo hagan. Por otra parte lo que yo tenía que decir está expuesto en mi GEOGRAFIA DEL CANTE JONDO, un libro que ya se va quedando antiguo y que algún día habrá que rehacer de punta a cabo, pero que no se rehará, y estoy intentando conseguirlo de mi editor, sino en equipo; porque yo creo que hacer el libro del cante sale de las márgenes posibles de un solo hombre. Yo, en este libro, solamente esboqué el tema, apunté, hice el esquema y lo dejé por ver si alguien se atrevía con él; lo malo es que nadie se atreve. Ahora parece que ya hay gente que quiere atreverse y algún día lo haremos en equipo. Entre 10 o 12, haremos ese libro del tamaño del Cossío.

Hasta ahora, el cante andaluz ha estado huérfano de investigadores y demasiado sobrado de impugnadores. Confíemos en que la Cátedra de Fla-



menecología supla la deficiencia y consiga interesar en el tema a los intelectuales, para que del mismo modo que importa tanto cualquiera otra manifestación humana, interese también esta otra manifestación folklórica. De momento valga, hay que aviarse, con este pobre interés mío de venir aquí a charlar con vosotros sobre el tema y apuntar algunas ideas para que, entre todos, y con absoluta libertad, las discutamos, desechemos lo que tengan de falsas y endebles y aprovechemos lo que en ellas haya de aprovechable.

Como yo no he venido aquí a enseñar, sino a aprender, doy por terminada mi charla y os pido perdón si alguno se ha molestado con mis afirmaciones. Os ruego de todo corazón que no veáis en estas manifestaciones que yo hago aquí, un afán de pedantería, del que yo soy incapaz. Lo que me ocurre es que tengo un gran cariño por este tema y creo que merece la pena algunas veces, sentirse un poco valiente y decir algunas afirmaciones tan rotundas que provoquen la reacción del posible enemigo para que, al reaccionar éste diga esas cosas necesarias, para que yo me entere si esto que yo digo aquí tiene algún interés o son tonterías. Y nada más.

EL CANTE EN LA POESÍA

MANUEL RÍOS RUIZ

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Quiero puntualizar antes de adentrarme en esta charla que no voy a hacer ni mucho menos un detenido estudio del cante ni de la poesía andaluza. Tan solo me atreveré a buscar una relación entre el cante y la poesía, apoyándome principalmente en la forma literaria de nuestra copla popular, en su sentido y en sus autores más inspirados.

Según José María Pemán, no hay cosa más trágica para un pueblo o una región que esto de que le claven, como a una cruz, una literatura fácil y superficial y unos adjetivos inalterables y únicos; este es el caso de Andalucía. Así dice el ilustre poeta gaditano. Y como nuestro empeño es estudiar y exaltar una de las facetas más divulgadas de Andalucía, queremos partir de este acertado decreto del autor de «Cuando las Cortes de Cádiz», para hacer hincapié en ellas y aclarar conceptos, porque piensan equivocados de Andalucía no sólo los turistas, sino incluso muchos, demasiados, españoles guiados aún por algunas frases coloristas de Teófilo Gautier o por el tremendismo exaltado de Próspero Mérimée que con su celeberrima ópera «Carmen», ha hecho demasiado daño a nuestro folklore popular.

Nuestro tema de hoy nos obliga, en otros puntos, a referirnos a aquellos poetas que escribieron cantes o se ocuparon del cante. Naturalmente han sido muchos; raro es el poeta andaluz que no ha escrito sus soleares, seguriyas o fandangos; pero no todos han logrado hacer la copla popular, la copla que el pueblo canta, la copla que parezca creada por el mismo intérprete. Esto es lo difícil; lo que muy pocos, contadísimos poetas, lograron. Quizá porque "las coplas no se escriben sino que se cantan y se sienten, nace del corazón, no de la inteligencia, y están más hechas de ritos que de palabras".



Así lo escribió Manuel Machado en la introducción de su libro «Cante Jondo», publicado en el año 1923.

Y esto se debe a que el hombre andaluz canta con un estilo personalísimo en su raza, los diversos giros de todos sus sentimientos, y por eso surge tal diversidad de formas y tonos en el cante andaluz. Cada estado de ánimo alza la torre de una voz que a veces es un torrente de dolor como en la seguriya, y, otra, un verdadero y sonoro abanico de alegrías como en las bulerías.

Por lo tanto hablaremos primero de la copla andaluza flamenca, de ella en sí, en esencia y en presencia.

Manuel Machado, de quien hablaremos después largamente, escribió este verso

Hasta que el pueblo las canta,
las coplas, coplas no son,
y cuando las canta el pueblo
ya nadie sabe su autor.

La copla flamenca es de corta duración, es nada más que dos o tres suspiros o dos o tres sonrisas, pero ha de tener motivo y debe clamar una razón de ser.

Serafin y Joaquín Álvarez Quintero, los inmortales maestros de lo andaluz, dijeron de la copla, de esa copla que ellos dominaban con una facilidad asombrosa: «La copla es un género literario que parece muy sencillo y es muy difícil». Y aseguraban que no era necesario ser un gran poeta, un poeta retórico, para llegar a ser un gran coplero, pero que era indispensable llevar en el corazón un granito de sal especialísima.

Es decir, que hay que tener una cualidad innata, no creada por conocimientos cimentados en el estudio o la investigación; porque la copla popular y más aún, la copla andaluza, simboliza casi siempre la postrimería de una experiencia vital, su residuo definitivo, su decisiva sugerencia, como muy bien dijo Anselmo González Climent, ese ilustre escritor argentino que tanto y tan bien se viene ocupando del cante andaluz. Y, el hombre del pueblo, al decir del padre de los Machado, canta casi siempre sin mira interesada, sin fin preconcebido, sin otro estímulo que el de sus sentimientos. A esto hay que añadir que con la copla, con su copla o con sus coplas, este pueblo nuestro explica el diario transcurrir de sus días, sus más sencillas costumbres e, incluso la añoranza de sus hombres y, lo que es mejor, sus creencias religiosas cuando, al paso de las imágenes de todas las cofradías andaluzas, atraviesa la Semana Santa una verdadera y fervorosa fe popular que se muestra en la saeta.

Todo esto se ha creado sin preocupación poética y sin ninguna preocupación intelectual. En esto radica la pureza de nuestra copla, tan distinta entre sí de esa otra que así quieren llamar con folletinesca literatura en su composición y ahita de tópicos en teatros y películas, intentando escenificar algo tan natural y único, tan puro, que es imposible trasplantar a un escenario prefabricado desde el suyo natural, ya que todo queda hecho una pantomima vestida con extraños ropajes, muy lejos pues de su verdadera metafísica.

Pero, en fin, dejemos las protestas para mejor ocasión y sigamos hablando de la copla, de la forma literaria del cante andaluz. Digamos, para seguir,



que, por lo general, en su expresión tiende hacia un dicho definitivo o sentenciador: «de lo bueno, bueno, o de lo malo, malo». O sea que no alaba ni critica términos medios. Es nuestra copla extremosa literalmente; quizá porque refleja, como antes hemos dicho, mejor que ninguna otra faceta de nuestro pueblo, el carácter del hombre andaluz. De lo que se desprende ese gran valor filosófico que contiene la copla de Andalucía. Poseedora esta copla, quizá, de la mas honda filosofía; no la filosofía del erudito, sino la de ese hombre del sur, el hombre del tabaco y las sienas tristes que necesita cantar por seguiriyas para descansar de una pena, de un dolor, o, simplemente, de un recuerdo. O también porque necesita comunicar de una forma tal, íntegra, sin limitaciones humanas, el optimismo, la alegría o el gozo que siente, a sus semejantes, y, entonces, renace por la boca -como nacen los aromas- un cante, un tango, un tiento o la bulería.

Por esto precisamente, porque es necesario que la copla sea una comunicación perfecta entre los hombres, la copla, la buena copla flamenca, es la que clara, diáfana, posible de comprensión para todas las mentes, vuela como vital golondrina de boca en boca, sin que jamás pase el tiempo por su significado.

Y para que la copla sea así, "la alondra mañanera que lejos volará", huelga de ella toda metáfora. Casi podríamos decir que le estorba la metáfora en su vuelo de cadencias y de vigiliass, porque lo impedirá el popularismo que se persigue, que es, y debe ser, el alma y la razón de toda copla; la que la lleva a hacerse del pueblo y para el pueblo solamente. Acabemos esto con un ejemplo. Voy a deciros una soleá del infortunado poeta malagueño, Manuel A. Aguirre:

Era mi dolor tan alto,
que miraba al otro mundo
por encima del ocaso.

Aparte de la belleza metafórica, no cabe duda que esta soleá encierra un andalucismo de lo más hondo y más sentido, pero sin embargo, por lo que tiene de culta, esta soleá se aleja del popularismo. Sería incluso difícil de cantar por un gitano andaluz, ya que al andaluz que canta, le es indispensable saber positivamente lo que está diciendo, tanto en intención como en utilidad. Esta es la explicación de ese sencillo y certero, «ir al grano» de todo cantar andaluz.

Tenemos que dar la razón a José María Pemán porque ha dicho que en el auténtico cancionero andaluz, apenas encuentra una metáfora, y esto es la causa de que sean inconfundibles y precisos todos los dichos de la copla flamenca. Pero demostremos la opinión de don José María Pemán con una copla de las más antiguas de nuestro cancionero, dado que la cantaba el señor Manuel Molina, uno de los pioneros del flamenco. Dice así:

¿A qué pegarme estos palos?,
¿qué daño te he hecho yo?,
que me quedaíto dormio,
y el sueño rinde al león.



Es un lenguaje sencillo, el corriente de todo andaluz, donde se conjuga el refrán, y donde la versificación pone un matiz de arte popular y materialismo.

Otro punto muy importante en la copla andaluza es que no desperdicia ciencia en detenerse en lo popular, en lo puramente plástico o trivial, sino que sin dar importancia al paisaje, se dirige, imperiosamente, a las cuitas del hombre, de todo hombre o mujer. La pena y la alegría de los humanos son sus principales objetivos, y, por ello, es la humanidad misma, en realidad, el único y verdadero personaje de esta poesía andaluza popular que es la copla, nuestra entrañable copla flamenca.

Ahora bien, queremos explicar que las coplas de Cádiz -las coplas por alegrías- son las que se despegan algo de nuestra expuesta teoría. En las alegrías se hace una mayor referencia al paisaje que en otro cante andaluz, y en una continuidad que le caracteriza: La Isla, el Puerto, el barco, el mar, las murallas, las salinas, el faro... ¿por qué?, ¿por qué esta decoración tan repetida en la mayoría de los versos de las alegrías? Es muy sencillo. Son nombres nuestros, palabras brillantes, sonoras, con dulzura poética y efecto no rebuscado. Son propias por ser de este rincón del sur, de esta punta de Europa, de este Cádiz antiguo, luminoso y clásico de Occidente; y, en ellas, en estas palabras, vocablos o formas, las alegrías tienen lo que pudiéramos llamar un acervo musical cristalino y cadencioso superior a otras formas del cante. Pero esto no es más que pura geografía que acicala y embellece la alegría, que la hace la niña bonita del cante andaluz, pero en el fondo de todas vive, palpita y continúa la acción del hombre, su llanto, su sonrisa, como en todo cante puro andaluz.

Después de todo explicado, fácil es comprender cuán difícil resulta para un poeta no dejar, en las coplas que escribe, un rasgo de intelectualidad. Ahí está el fracaso de una gran mayoría al intentar hacer una poesía popular como la copla.

Hace pocos días ese magnífico y andalucísimo poeta portuense que es José Luis Tejada, que ha escrito muchas soleares, me decía que daba a cantar sus coplas y de esta forma, inmediatamente, comprende cuál de ellas es popular o viceversa, al ser o no acogida por el pueblo. Certero criterio que viene a confirmar el verso de Machado que citamos al principio de esta disertación; a propósito de Tejada no queremos dejar sin consignar sus excelentes cualidades para lo popular. Es una lástima que este poeta amigo no haya dado aún en un libro, esas coplas originales, ya que, en un caso como el que hoy nos ocupa, ayudaría mucho. Mas no por eso dejaremos de seleccionarlo aquí, pues tenemos apuntadas dos letras suyas; la primera es para un cante que el mismo José Luis tararea, y que él llama «cante por capricho». Dice así:

No te vaya a ti a pasar
igual que al rey de los moros,
que derribó su castillo
buscando un puñal de oro.
Y al fin se vino a encontrar
por un capricho, serrana,
sin castillo y sin puñal.



La otra es una sevillana, picaresca y graciosa; popularísima en una palabra:

Tienes la liga
una cuarta más alta
de la rodilla.
Sube otra cuarta;
lo demás no lo digas
que no hace falta.

Al igual que José Luis Tejada hay, hoy en día, otros poetas contemporáneos que aciertan en el sentido andaluz de sus coplas, como el sevillano Rafael Montesinos, quien ha escrito esta profunda soleá que vamos a recitar:

Que nadie se llame a engaño,
todo el que vive por dentro
por dentro se va matando.

De vez en vez, surge un poeta con sentido de lo popular. Oigan esta soleá del poeta granadino José Gerardo Ladrón de Guevara:

Tú vuelves la cara atrás;
soñando de donde vienes,
no sabes a donde vas.

Y este razonamiento, también del mismo autor, y tan propio de cualquier paisano nuestro.

De qué me sirve quererte,
si muriéndome por ti,
no me libro de la muerte.

También ocurre muchísimo que el pueblo, cuando capta algunas de estas coplas escritas por un intelectual, las transforma y las apaña a su manera; a una manera más fácil de decir; o bien les añade quejidos o gritos, según el estilo del cante, que ayuden al intérprete a llevar el son. Federico García Lorca, que tanto se ocupó del flamenco, nunca escribió coplas para cantar, aunque su poesía se ha hecho popular en alguna de sus facetas; el no escribió esa copla en que se olvida al autor, al mezclarse con el pueblo, pero sí, en cambio, hizo sentidos y acertados poemas sobre el cante, e investigó sobre sus orígenes. Prueba de ello son dos magníficas conferencias y los versos de tan raro poder descriptivo como el titulado *Poema de la soleá* que dice así:

Tierra seca,
tierra quieta de noches inmensas.
Viento en el olivar,
viento en la sierra.



Tierra vieja del candil y de la pena.
Tierra de las hondas cisternas.
Tierra de la muerte sin ojos,
y las flechas.
Viento por los caminos,
brisas por las alamedas.

Pese a este decir andaluz, a esta hondísima visión de un estilo del cante, Federico, el gran Federico, no popularizó una copla como lo hizo con una parte de su obra. El Romancero Gitano, principalmente. Pero su afición por todo lo andaluz que en él era un sentido irremediable y al que se entregaba totalmente, se glorificó con la recopilación de algunos de sus cantares y tonadillas que se habían ido perdiendo, tales como «Las Tres Hojas», «Los Cuatro Muleros», «El Café de Chinitas», «Sevillanas del Siglo XVIII», «Las Morillas de Jaén» y «Anda Jaleo» entre otras. Y decimos que Lorca glorificó su labor literaria, en favor de lo andaluz, con esta recopilación de cantares, porque en ese cancionero está la verdadera raíz de nuestra poesía andaluza, de toda poética popular de Andalucía, y, para más clara y fácil visión de lo que acabamos de decir, permitidme la lectura de «Los Cuatro Muleros».

De los cuatro muleros que van al campo
el de la mula torda moreno y alto.
De los cuatro muleros que van al agua
el de la mula torda me roba el alma.
De los cuatro muleros que van al río
el de la mula torda es mi marío.
A qué buscas la lumbre la calle arriba,
si de tu casa sale la brasa viva.

He aquí, claramente, este donaire de junco bético, donde se cimenta la poesía andaluza de nuestros días, esa poesía que se mantiene crecida incluso a través del tiempo, pese a los nuevos giros poéticos del día y que buena muestra de ello es esta «Balada de la Adelfa» del poeta arcense Antonio Murciano:

No me espere, te dije,
junto a la adelfa
que la adelfa es amarga
y eres doncella.
La tarde era verde
como fruta que empieza.
Espérame, te dije
allí, donde no sea
turbia la luz, ni el aire,
ni el agua de la acequia.
La tarde era naranja



como una fruta nueva,
pero tú me esperastes,
muchacha, donde era
amarga la dulzura
de tu boca entreabierta.
La tarde era amarilla
como una fruta seca.

Y esta canción «Para no Confundirte», igualmente de Antonio Murciano:

Dame la mano, mi amor,
que quiero llevarte al campo.
Como viste de verde, tú iras de blanco.
Dame la mano, mi amor,
que quiero llevarte al agua.
Como viste de azul, tú irás de grana.
Dame la mano, mi amor,
que quiero llevarte al pueblo.
Como viste de gris, tú iras de negro.

La poesía andaluza, es esa poesía airosa, sencilla, que lleva por dentro un crucial latido humano que nos acerca a Dios, desde el mismo lado de los hombres, cuando se hace voz de candor y melancolía en Juan Ramón Jiménez, para decir:

Buenas tardes, aldea
soy tu hijo Juan, el nostálgico.
Vengo a ver como florece
la primavera en tus campos.
¿Te acuerdas de mí?
Yo soy el novio de Blanca,
el pálido poeta que huyó de ti,
una mañana de Mayo,
y traigo en mi corazón,
un tesoro que he encontrado
entre las rosas fragantes
del jardín de los nostálgicos.
Aldea con sol,
¿te digo sentires viejos y lánguidos
o quieres coplas de Abril,
llenas de sol y de pájaros?
Dímelo tú, y yo abriré
mi corazón y mis labios
y volará sobre ti
una bandada de pájaros.



Después de leer este gran poema de nuestro premio Nobel, tan claro, tan rítmico y cabal, se confirma esta canción diáfana, y sin efectos de redundancia que es nuestra poesía. Una poesía humana, sin abalorios estridentes, trascurriendo sincera como un manar tranquilo de aguas serenas, para hacer decir a hombres como Manuel Alcántara, poeta andaluz de hoy:

Cuando termine la muerte,
si dicen ¡a levantarse!
a mí que no me despierten.
Que por mucho que lo piense
yo no sé lo que me espera
cuando termine la muerte.
No se caliente la sangre,
ni se mueva la ceniza,
si dicen a levantarse.
Que yo me conformo siempre
y, una vez acostumbrado,
a mí que no me despierten.

Así es esta actual poesía andaluza, una poesía que aporta la experiencia de un tiempo pasado y la sabiduría de una brillante generación, que, fiel a la tradición lírica de su escuela, sigue, porque su sentir es así, como dice este verso del poeta malagueño José María Souvirón:

Vuelvo de mis soledades
con la esperanza desierta;
el corazón en otoño,
la mirada en primavera.

La temática de la poesía andaluza es como la del cante. La humanidad la llena y el mismo problema humano la consigue. Para ejemplo de esto tenemos un verso de José María Morón:

No me llaméis por mi nombre,
llamadme sólo minero,
que mi nombre ya no existe
y si existe no lo quiero.
Minero, sólo minero,
de esta larga pena abierta
en la mina de mi cuerpo.

Este poema que acabamos de citar, deja ese transfondo del alma, ese fuego de ensimismamiento que también posee la poesía andaluza. Esa carga de humanidad sin fin que lleva y que proclama, abriendo en sus versos, a la mentalidad de todos, como un abanico acompasado.



Otras veces, muchísimas en la poesía andaluza, adviértese una honda y pura tendencia religiosa que, espiritualmente, adelanta el corazón hacia el cielo. Para muestra citamos un fragmento, mejor dicho, el comienzo de la «Oración Final Para Pedir la Luz de Todos los Días», de la que es autora esa maravillosa poetisa jerezana que se llama Pilar Paz Pasamar y que, Cádiz, nos robo casamenteramente:

¡Señor!, te voy a cantar
para pedirte la luz,
la luz mansa y regalada,
que nos das todos los días.
Para pedirte la luz,
¡Señor!, te voy a cantar.
Por esa luz gratuita,
por esa luz derramada,
te voy a cantar ¡Señor!

Otros giros de nuestra poética es el de los puertos verdes; el que canta el mar y su ambiente es la nostálgica filosofía de la poesía andaluza. De este tema vamos a citar un verso escueto, pero muy logrado en lo conciso, del poeta sanluqueño Manuel Barbadillo; se titula «Destino»:

Como presiento el final de mi vida,
ya perdido entre la luz y el sonido
de esta eternidad costera,
como un grito de escollera
y un silencio funeral,
sobre los barcos dormidos.

Como bien dijo el poeta Manuel Machado «cantando la pena, la pena se olvida» y así, cantando, llegó a entablarse un diálogo entre el poeta y Andalucía.

-¿Qué me miras Manuel,
o qué me quieres?
-Tu secreto quisiera.
-Cuesta caro...
-Ponme precio.
-Te pido un duende raro
preñado de risas y placeres.
.....
-Te pido más...
que me des hecho sonetos
lo mejor de tu pena y tu alegría,
lo mejor de tu vivir inquieto-
-Entonces ¿qué me queda Andalucía?
-La soledad, he aquí mi secreto
y el secreto de toda la poesía.



Y así Manuel Machado se hace parte integral de Andalucía. Por eso dice Luis Felipe Vivancos:

Cantares de Andalucía.
La voz de Manuel Machado
está sonando en la mía.

Ya toda copla suena a Machado, y las de Machado ¿de quién son? Porque...

A todos nos han cantao
en una noche de juerga
coplas que nos han matao...

y... ¿cuántos andaluces no han dicho este piropo a una mocita de su pueblo?

Cuando te encuentro en la calle
el corazón por la boca
de fatiga se me sale.

y copla tan popular como esta que nos sirve de consuelo resignado:

Toito es hasta acostumbrarse.
Cariño le toma preso
a las rejas de la cárcel.

Me recuerda esta copla a otra muy cantada por el pueblo

Tu reja es como una cárcel
con el carcelero dentro
y con el preso en la calle.

Machado era un poeta popular, por eso, su mayor ilusión era oír sus coplas en boca del pueblo, oír cantar a Andalucía coplas como esta:

Chiquilla, dame otra caña,
y canta por alegrías
pa que las penas se vayan.

o esta otra:

Al cielo no miro yo
porque me miro en tus ojos
que son del mismo color.



o estas soleares:

Tú has perdió los papeles,
que tienes un corazón
que no sabe lo que quiere.

Tu calle ya no es tu calle,
que es una calle cualquiera,
camino de cualquier parte.

o estas malagueñas:

A la orillita del río
me pongo a considerar,
mis penas son como el agua
que no acaban de pasar

¡Ay! Maresita del Carmen
que pena tan grande es
estar juntito del agua
y no poderla beber.

Todo el cante abarcó Manuel Machado, desde la toná al polo, pasando por la caña y la serrana; sin olvidar la seguriya: ese cante dramático que es «Tierra para la tierra y fuego para la boca».

Esta cadenita, mare, que yo llevo
con los añitos que pasan, que pasan,
va criando hierro.

Toíta la tierra la andaré cien veces
y volveré a andarla, pasito a pasito,
hasta que la encuentre.

Las que se publican no son grandes penas;
las que se callan, y se llevan dentro,
son las verdaderas.

Este fue Manuel Machado. Solo por esta contribución al cante flamenco merecería un ciclo de conferencias. Quede pues aquí, con mi modesta aportación, abierto, a modo de cancela, el homenaje a que es acreedor.

Queremos terminar aclarando que la copla andaluza no es una guía turística interior; ni mucho menos un simple juego poético; sino algo resueltamente encaminado a la situación precisa del hombre, sin preocupación retórica; pero vibrante de humanidad y sentimiento.



EL CANTE REFUNDICIÓN DE DIVERSOS ELEMENTOS DE ORIGEN ORIENTAL

RICARDO MOLINA TENOR

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

"En la tarde de ayer, y en el patio de nuestro Colegio Mayor Universitario Beato Diego, pronunció su anunciada lección, don Ricardo Molina Tenor, que fue presentado al público que materialmente abarrotaba el lugar de la conferencia, por el director del Aula de Cultura, don José Durán Gómez.

El señor Molina Tenor trató de «El cante, refundición de diversos elementos de origen oriental». Andalucía, «medio» donde se realiza y el factor gitano, «sujeto», agente de dicha refundición, probado por el sentido del término flamenco, que analiza en sus diversos avatares a lo largo del XIX; por coincidir los grandes centros creadores y cantores (Sevilla, Jerez, Cádiz), con las gitanerías; por la impronta de un nombre gitano en todas y cada una de las seguiriyas, soleás, tonás, tangos y bulerías que conocemos.

La conferencia del señor Molina llevó a la conclusión de que los términos «sine qua non» del cante: Andalucía y factor gitano, son inseparables y se exigen mutuamente, pues la ausencia de uno de ellos es suficiente para dejar sin explicación la aparición histórica del cante flamenco.

Finalmente destacó junto a la facultad creadora, la conservadora que hace de los maestros gitanos los auténticos y fieles depositarios de las genuinas y puras tradiciones flamencas.

Finalizada la lección que fue premiada por el público asistente con nutridísimos aplausos y muchas y particulares felicitaciones, don Amós Rodríguez Rey, director del Curso anunció la intervención del cantaor Paco Ruiz «Solano», acompañado a la guitarra por Eugenio Salas «Niño de los Rizos», que ofrecieron diversos cantes por soleás y alegrías que ejecutaron con su maestría habitual ante la satisfacción de un auditorio entusiasmado.

(De «Diario de Cádiz»)

LA HUELLA POPULAR FLAMENCA EN MI POESÍA

JOSÉ LUIS TEJADA

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

"En la tarde de ayer se celebró la sexta sesión del I Curso Nacional en la que intervino el finísimo poeta que es don José Luis Tejada, quien desarrolló el tema «La huella popular flamenca en mi poesía».

El conferenciante, tras de confesarse un intruso en este Curso de flamenco a cuyo mundo, dijo, no pertenece por su desgracia, se declaró aspirante a poeta popular, diciendo que daría toda su poesía porque una sola letra suya fuera cantada por el pueblo.

Después de citar a Cejador y Manuel Machado, hizo una entusiasta defensa de la poesía anónima de todo los tiempos como la mejor y más genuina parte de la poesía española.



Luego denunció el distanciamiento actual entre poeta y pueblo, con grave perjuicio para ambos.

En Cádiz, dijo, lo popular se indentifica con lo flamenco o al menos en su «género chico». El flamenco de ciudad se distingue del flamenco campero por ser más sutil, intencionado y gracioso. A este flamenco urbano y marítimo, sabio y cosmopolita, pertenece el cante de Cádiz, y es el tanguillo su expresión más genuina, aún no siendo un modo puramente flamenco.

A continuación hizo un análisis luminoso de la bulería como forma perfecta, acabada en sí misma, destacando su ya viejísima preocupación por la justicia social como ilustró con varios ejemplos.

«Hay un sentido ascético en la temática de ciertas letras, de desprecio del dinero y de la vanidad de la fortuna que nos servirá de preparación para cuando entremos en las analogías del mundo flamenco con el de la poesía mística».

Tras de leer varias letras propias de bulerías, soleares, zorongos, guajiras, sevillanas, fandanguillos y seguiriyas, dio a conocer un cante original suyo; el "cante por caprichos" que se disculpó por no poderlo cantar.

Pasó luego el señor Tejada a establecer un paralelo entre el lenguaje flamenco y la poesía mística que coincidían en una exageración extrema del sentimiento amoroso que se daba, por mayor contraste, junto con una gran concisión expresiva y formal.

Acabó su actuación el señor Tejada, con la lectura de unas chuflillas inspiradas en un estribillo popular infantil, en las que una finísima intención picaresca se encubría en un delicioso juego de palabras y conceptos de la más enjundiosa substancia popular gaditana y flamenca.

El numerosísimo público que llenaba el patio del Colegio Mayor, interrumpió varias veces al conferenciante con sus aplausos, premiándole al final con una cerrada y cariñosa ovación".

(De «Diario de Cádiz»)

LAS TRES GRANDES ETAPAS DE LA HISTORIA DEL CANTE

JUAN DE LA PLATA

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

"Ayer tarde y en el patio del Colegio Mayor Universitario Beato Diego, don Juan de la Plata intervino en el I Curso Nacional.

Desarrolló el tema «Las tres grandes etapas de la Historia del Cante», empezando por determinar en la evolución histórica del mismo, tres grandes fases: Etapa Hermética del Cante (1800-1860); Etapa de los Cafés Cantantes (1860-1920) y otra contemporánea y degenerativa, en la que el cante sube al tablado del espectáculo y pierde sencillez y autenticidad.

Ilustró su conferencia con diversos discos de los grandes maestros del cante M. Torres, Chacón, «El Canario», «El Gloria», «Mojama» y otros, aparte de una extensa profusión de datos y detalles eruditos relativos a esa evolución de la historia del cante andaluz y singularmente jerezano.

Al final de su disertación fue aplaudido por el numeroso público y distinguido auditorio, ya habitual en las sesiones del Curso".

(De «Diario de Cádiz»)



LOS CUATRO PILARES DEL CANTE

AMÓS RODRÍGUEZ REY

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Ayer intervino en el I Curso Nacional de Cante Andaluz, Amós Rodríguez Rey.

El curso que estos días viene desarrollándose, y que ha desbordado a lo largo de sus sesiones las más halagüeñas esperanzas que acerca de su éxito y brillantez pudieran esperarse.

Ante un auditorio excepcionalmente numeroso que abarrotaba totalmente el patio del Colegio Mayor Beato Diego, Amós Rodríguez se adentró de inmediato en el tema previsto, sentando en primer lugar que en su experiencia íntima la historia del cante comienza para él con «La Niña de los Peines», «Caracol» y «Mairena».

A continuación desarrollando el epígrafe del tema, singularizó a las «tonás», las «seguiriyas», las «soleás» y los «tangos», como el fundamento básico de la diversidad de cantes andaluces.

Insistió el conferenciante en que en su opinión la antigüedad de dichos cantes se fundamenta por su sistema tonal y temperamento sentimental, encontrando la raíz de las «tonás» en la injusticia social, las «seguiriyas» como hijas del dolor, y las «soleás» como punto de la soledad existencial.

El conferenciante como en él es costumbre, y ante una enorme expectación, ilustró personalmente su lección interpretando diversos ejemplos de los cantes aludidos, siendo múltiples veces interrumpido con cariñosísimos aplausos y al final premiado con una larga y calurosa ovación.

(De «Diario de Cádiz»)

LA FILOSOFÍA POPULAR ANDALUZA EN EL CANTE FLAMENCO

JOSÉ DE LAS CUEVAS

ESCRITOR E HISTORIADOR

En la penúltima sesión del Curso, y en el patio del Colegio Mayor Beato Diego, don José de las Cuevas desarrolló ayer su lección «La filosofía popular andaluza en el cante flamenco», precisando que el objetivo esencial del cante es el hombre, y señalando a la tierra, el amor, la pena, la madre y la mujer, como motivaciones subconscientes cuando el hombre de Andalucía canta.

Señala el trance como punto de partida, al cual es preciso llegar para encontrar lo subjetivo y verdaderamente auténtico. Sólo cuando se han superado las etapas que al trance preceden y sólo desde éste, es posible hacer cante verdadero.

Su lección, amenísima ilustrada con numerosas anécdotas, hizo las delicias del numerosísimo público que una vez finalizada la lección hizo objeto al conferenciante de una cariñosísima y entusiasta ovación.

(De "Diario de Cádiz")



POESÍA

GRÁFICA DE LA VOZ Y LA IMAGEN

FRANCISCO BEJARANO

A Juan de la Plata, sin el cual no hubiese
sido posible este poema.

La garganta, la noche y la arcilla reciénhecha
tienen el mismo olor de lluvia al mediodía;
cuando el otoño llega despacio a las orillas
del verano de hierro y polvo distendido.
El mismo olor caliente purifica las manos
y la cintura abierta a la luz y la sombra,
y el latido en la sangre de amor involuntario.

Digo que sabe a arcilla reciénhecha la voz
porque es el aire vivo de la carne que canta.
No hablemos de desgarros; sino de humana ausencia,
de dolor neto y claro bordeándolo todo,
de presencia y ausencia, y otra vez de presencia,
y de muerte precisa y bien delimitada.
Es muy difícil ver el fondo de este pozo,
la cima de esta augusta montaña de matices,
la ascensión de la angustia, la templada dulzura,
la caída en humilde silencio percibido.

.....

Canta la voz del hombre.

Silencio.

Nos fatiga

reconocer en ella nuestra propia dolencia,
nuestro propio sudor por la frente de barro,
como una alta marea de oscuras madrugadas.



Mirad al hombre solo que canta. Mirad como
el esfuerzo desborda las sienes alumbradas
y como surge el hilo, invisible, que une
la mano y la cintura, el corazón y el grito.
La pesadumbre emerge de la tibieza honda,
como si tropezase con un penoso aliento,
hasta que se abre el pecho en canal para darnos
unas flores maduras, con perfume de siglos.

.....
La imagen que acompaña a la voz -de claros bordes-
viste de color vivo su lujuria escondida,
para que no perturbe su elevación constante
hacia la altura única, frágil, del movimiento.

Serena está la noche. Un soplo de ternura
barre el sudor y calma las sienes alocadas.
Se distancia la hora del quejido postrero,
ya hecho aire que vive con plenitud eterna.
Se desmadeja el árbol ritual de la danza
y se pierde en un bosque de pasiones dormidas.

Es el instante pleno del más puro silencio,
el momento preciso de la nube; el momento
del milagro del hombre, permanente y sublime.

.....
Ha sido el hombre voz. Ha sido el hombre imagen
y corazón abierto por todos los caminos.
Ha sido el hombre luz.

Silencio.

Ha sido el HOMBRE.

(Poema leído el día 5 de julio de 1971, en la
inauguración de los Festivales de España de
Arte Flamenco, de Jerez de la Frontera, organi-
zados por la Cátedra de Flamencología).



EL PRESIDENTE DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA EN LA CÁTEDRA



El día 15 de abril de 1998, el presidente de la Junta de Andalucía, Manuel Chaves, visitó por vez primera las instalaciones del Centro Andaluz de Flamenco, en el Palacio Pemartín, de Jerez, estampando su firma en el libro de honor de la Cátedra y recibiendo de nuestro director una colección completa de la REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA



PAGINAS DE INFORMACION

HONORES Y DISTINCIONES

EL POETA Y FLAMENCÓLOGO
FERNANDO QUIÑONES, DOCTOR
HONORIS CAUSA POR LA
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ.

El lunes, 30 de marzo de 1998, el poeta y flamencólogo, miembro numerario de la Cátedra de Flamencología, Fernando Quiñones Chozas era investido doctor honoris causa por la Universidad de Cádiz, cuyo rector Guillermo Martínez Massanet le diera la bienvenida, afirmando que con su llegada la UCA «recibe un legado incomparable de creatividad que los universitarios gaditanos guardaremos muy celosamente», a la vez que ensalzó la calidad humana del escritor gaditano, nacido en 1930 en Chiclana de la Frontera.

En fechas anteriores, Fernando Quiñones había recibido también, por parte de la Diputación Provincial de Cádiz, el título de Hijo Predilecto de la Provincia y, posteriormente al acto de la Universidad, en el pasado mes de mayo, Cádiz capital le ha nombrado Hijo Adoptivo.

Por tan merecidas distinciones, desde aquí felicitamos muy efusivamente al entrañable compañero de Cátedra, distinguido tratadista del flamenco y muy querido amigo nuestro.

CABALLERO BONALD, HIJO PREDILECTO DE LA PROVINCIA DE CÁDIZ.

También hemos de felicitar al escritor, poeta y flamencólogo, José Manuel

Caballero Bonald, igualmente miembro numerario de la Cátedra, desde sus inicios, por el nombramiento de Hijo Predilecto de la Provincia de Cádiz, que recibió junto a Fernando Quiñones, el día 19 de marzo de 1998, con motivo de conmemorarse por la Diputación Provincial el «Día de la Provincia».

Caballero Bonald y Quiñones se conocieron hace cincuenta años y juntos han compartido una misma afición por las letras y el flamenco; escribiendo ambos mucho y bueno sobre dicho arte. Como bien dijo un periódico, con motivo del reconocimiento público a ambos autores, tales galardones han sido «el refrendo a medio siglo de amistad y buena literatura».

Caballero Bonald nació en Jerez de la Frontera (Cádiz), en 1928, y es -como Quiñones- un destacado novelista, poeta, ensayista y flamencólogo, al que también queremos y apreciamos en esta casa.

LIBROS

«AYER Y HOY DEL CANTE
FLAMENCO», DE MANUEL RÍOS RUIZ

Nuestro colaborador y miembro fundador de la Cátedra de Flamencología, Manuel Ríos Ruiz, que tiene varias importantes obras publicadas en su haber, ha dado a la estampa, recientemente, un nuevo e interesante trabajo, editado por «Istmo» de Madrid. Su título: «Ayer y Hoy del Cante Flamenco», que su autor divide en tres partes que nos



hablan de la historia, de los estilos y del último artífice, Camarón de la Isla.

Ríos Ruiz abre su libro con unas aproximaciones a los orígenes de la música flamenca; estudiando seguidamente la época dorada de Silverio y sus antecedentes; la época teatral; las causas y efectos del antiflamenquismo; la ralea gitana de los Ortega y su magnitud flamenca; la etapa de revalorización -citando Ríos a la Cátedra de Flamencología que «ha quedado para la historia y el tiempo pondrá en su sitio», dice- el flamenco por la tradición al futuro y apuntes sobre la guitarra flamenca; analizando más adelante los estilos más importantes del cante y otros de diverso origen como los campanilleros, la farruca y el garrotín, más la saeta cuya cuna y capitalidad adjudica a Jerez de la Frontera y los que proceden del folclore hispanoamericano.

Cierra su obra -última sobre el flamenco, por ahora- este prestigioso flamencólogo, con un breve estudio sobre el cante de Camarón de la Isla, del que dice Ríos Ruiz que «ha marcado una etapa flamenca, la del fin del siglo XX. Todo un cúlmen artístico».

"EL HOMBRE LÍRICO Y TEMAS FLAMENCOS", DE EUGENIO CARRASCO

Publicado por la Secretaría para la Comunidad Gitana de la Consejería de Asuntos Sociales de la Junta de Andalucía, nos llega este hermoso libro de un poeta gitano, que ha sido cantaor y que lleva el flamenco por herencia de sangre, pues su madre fue la célebre «Perla de Triana». Por eso, Eugenio Carrasco, es también conocido por el sobrenombre de «Perlo de Triana».

Este es el séptimo libro que publica este poeta gitano, hombre culto y sensi-

ble donde los haya. Su contenido es de relatos, coplas y poemas de diversa inspiración, no solo flamenca. Una obra escrita, sobre todo, con mucho sentimiento flamenco.

«LA SALUD EN LAS COPLAS FLAMENCAS», DE ANGEL RODRÍGUEZ CABEZAS

Con una introducción del profesor y flamencólogo Alfredo Arrebola -que nos lo envía-, recibimos este curioso librito, escrito por un médico que irrumpe en el campo de la flamencología con este estudio, en el que trata de poner de manifiesto cómo y de qué forma la medicina está presente en muchas de las coplas flamencas; desde la patología del amor, hasta los asuntos relacionados con la salud mental, etc., o la propia actitud ante la muerte. Un tema que jamás se había tratado antes y que el autor ha tenido la feliz idea de estudiar.

«LOS NOMBRES ARTÍSTICOS EN EL MUNDO DEL FLAMENCO», DE MANUEL LÓPEZ RODRÍGUEZ

Con el subtítulo de «El por qué del apodo flamenco y de los cambios de nombre», el erudito flamencólogo Manuel López Rodríguez ha hecho un libro muy importante y completo, que viene a cubrir un vacío que se hacía notar en la amplia bibliografía flamenca, desde hace tiempo.

Este, libro, presentado oficialmente por su autor, en el Centro Andaluz de Flamenco, contiene un trabajo riguroso, científico y serio, sobre la eponimia flamenca, que ya avanzara Manuel López Rodríguez en el núm. 4 de nuestra revista.

Aparecido el trabajo, bien presentado y editado por Ediciones Giralda, de



Sevilla, solo nos queda elogiarlo en todos sus aspectos y, sobre todo, porque ya será un imprescindible libro de consulta para los estudiosos, de ahora en adelante.

«PILAR LÓPEZ: UNA VIDA PARA EL BAILE», DE ANGEL ALVAREZ CABALLERO

A finales de 1997 han aparecido dos libros sobre dos grandes y míticas bailarinas flamencas de este siglo: Pilar López y Rosario.

El primero de ellos, «Pilar López: una vida para el baile», es obra del escritor y crítico del flamenco, Angel Alvarez Caballero, y su edición ha contado con el patrocinio del Ayuntamiento de La Unión, la Región de Murcia y el INAEM del Ministerio de Cultura.

Todo un acierto de estos organismos oficiales, para divulgar la vida y el arte de una de las cumbres más sobresalientes del baile flamenco, apoyando la publicación de este precioso libro de Alvarez Caballero, que ha puesto en primer plano de la actualidad cultural flamenca, el nombre bien sonoro de la admirada artista y maestra del baile, Pilar López, contándonos lo mucho y bueno que de ella dicen y han dicho sus numerosos discípulos, desde Antonio Gades y Mario Maya a José Granero, en un magisterio universalmente reconocido.

Este magnífico libro dedicado a la vida y la obra artística de Pilar López está escrito como un gran reportaje, donde la propia Pilar nos habla de su vida pública y privada, de sus espectáculos, de sus bailarines, de su hermana Encarnación la Argentinita, de su marido el músico Tomás Ríos y de otras muchas cosas, relacionadas con su arte, en la que ha sido y sigue siendo la

número uno. Una buena colección de fotografías avalan esta deliciosa biografía que se lee de un tirón.

«ROSARIO, AQUELLA DANZA ESPAÑOLA», DE RAFAEL SALAMA BENARROCH

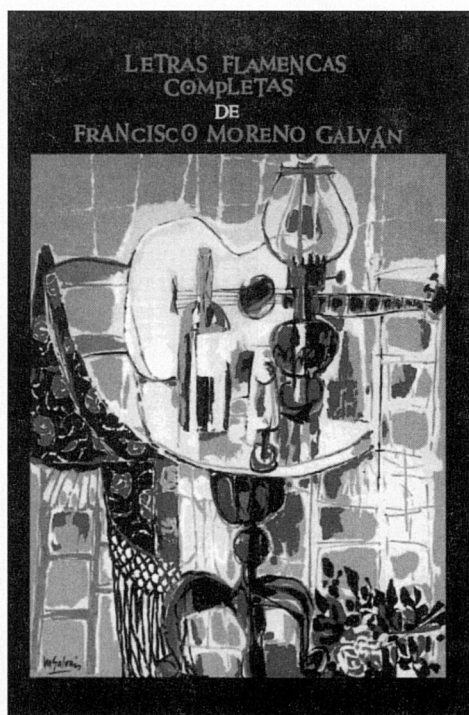
La que fuera durante muchos años pareja artística del bailarín Antonio, Rosario, la popular bailarina sevillana - Florencia Pérez Padilla, en el DNI- también cuenta ya con su propia biografía, escrita por Rafael Salama Benarroch, tras varios años de avatares.

Aparecido a finales de 1997, editado por «Manigua», en magnífico formato, este libro también ha contado con la colaboración de organismos como la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el INAEM, la Diputación sevillana y Tursen Hermann Blume Ediciones.

En «Rosario, aquella danza española», el autor recorre, a partir de largas conversaciones con la artista y numerosos documentos, la extensa y singular trayectoria artística de Rosario. La publicación de este libro, profusamente ilustrado con fotografías, afiches y otras imágenes del propio archivo personal de la bailarina viene a llenar, también, otro importante vacío en los estudios biográficos-artísticos de la danza española y flamenca.

«LETRAS FLAMENCAS COMPLETAS», DE FRANCISCO MORENO GALVÁN

Amorosamente editado, en una muy cuidada edición, pudiéramos llamar de lujo, la pasada primavera ha visto la luz, con trescientas y pico de páginas, esta pura delicia de libro, en el que se publican juntas, por primera vez, las «Letras



flamencas completas», inéditas o grabadas por cantaores, del poeta-pintor de La Puebla de Cazalla (Sevilla), Francisco Moreno Galván.

Un proyecto ilusionante del autor y de la peña cultural flamenca que lleva su nombre, en su pueblo natal, en calle Antonio Machado, 33, que se ha encargado de su difusión y distribución, al precio de tres mil pesetas ejemplar, más gastos de envío.

Una auténtica joya literaria que cuenta con fotografías del autor -hubiera sido necesaria una nota biográfica sobre el mismo- y numerosos dibujos; amén de la preciosa portada, tan clásica en la manera de pintar de Moreno Galván, todo un maestro -además, y por si fuera poco- de la cartelería flamenca de esta segunda mitad de siglo. Las fotos son de José E. Lamarca; la impresión de Gráficas Olimpia, de Morón de la Frontera y la edición y notas de Cristino Raya González.

"LA BIBLIOGRAFÍA FLAMENCA A DEBATE". ACTAS EDITADAS POR EL C.A.F.

Las I Jornadas de Bibliografía Flamenca, organizadas por el Centro Andaluz de Flamenco de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, celebradas el pasado año en Sevilla, han visto ahora publicadas sus actas en un extenso trabajo coordinado por Cristina Cruces, asesora del C.A.F., presentado en Jerez en el marco de las Jornadas Bibliotecarias de Andalucía.

En este libro de cerca de cuatrocientas páginas, se recogen los estudios realizados sobre once títulos muy conocidos de la literatura flamenca, que fueron sometidos a examen por un grupo de estudiosos, dividiéndolos en cuatro etapas muy concretas; situando en la primera a Estébanez Calderón con sus "Escenas andaluzas" (1847) y a Demófilo, con sus dos colecciones de cantes flamencos, aparecidas en 1881 y 1887; en la segunda, a Fernando el de Triana con "Arte y Artistas Flamencos" (1935) y Blas Infante, con "Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo", escrito entre 1929 y 1931, aunque no se publicara hasta 1980; en la tercera, "Flamencología" (1955) de Anselmo González Climent; "Mundo y formas del cante flamenco" (1963) de Ricardo Molina y Antonio Mairena; Teoría del cante jondo" (1966) de Hipólito Rossy; y "Memoria del flamenco" (1979), de Félix Grande.

En la cuarta etapa, fueron estudiados "Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural" (1993), de Génesis García Gómez; "¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX" (1990), de J. L. Ortiz Nuevo; y "Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture", (1996), de William Washabaugh.



DISCOS

JOSÉ MENESE:
«CANTES FLAMENCOS BÁSICOS».

Se trata de la reedición del primero -o uno de los primeros- discos del cantaor José Menese: «Cantes flamencos básicos», con portada y letras, precisamente, del pintor-poeta Francisco Moreno Galván, ahora en compacto, después de aquel LP de hace treinta y un años, editado por RCA Victor, que nos llega por gentileza de la tienda madrileña «El Flamenco Vive», y en el que Menese canta acompañado por la guitarra del inolvidable maestro Melchor de Marchena. Un indudable acierto la recuperación de estos cantes del maestro José Menese, que canta por soleares de Alcalá, tientos, martinets, seguiriyas y cabales, soleares de Juaniquí y otras seguiriyas, en el mejor momento de sus comienzos artísticos y cuya edición limitada y numerada ha sido posible, gracias a «El Flamenco Vive», de Madrid.



PEPE ALCONCHEL: «PENA Y
ALEGRÍA EN MIS CANTES»

El arcense jerezano, Pepe Alconchel, un excelente cantaor general, que conoce y domina todos los estilos del cante flamenco, que cuenta en su palmares artístico con una veintena larga de primeros premios, en los concursos más importantes, nos ofrece en este compacto malagueña y jabera, minera y cartagenera, alegrías de Cádiz, soleá, fandangos de Lucena, granaínas y media granaína, bulerías, seguiriyas, rondeña y fandangos naturales.

Las letras que canta Alconchel son de su paisano, el poeta Antonio Murciaño y en el acompañamiento guitarrístico se alternan su hijo José Manuel Alconchel y Pascual de Lorca, que se unen en cinco de los temas del CD, para acompañar juntos a este animoso cantaor, cabal aficionado que canta al poeta Villalón y, por Lucena, recuerda al Niño de Cabra.

«JEREZ JOVEN»: CANTES DE
MIJITA, JOSÉ GÁLVEZ Y CHIQUI

Se presentó en Jerez esta serie, titulada «Jerez Joven», que produce y dirige Francisco de Juan Fernández, con intenciones de continuidad, bajo el sello «Musivoz» de Discos Mercurio, S. A., de Madrid.

Los tres primeros jóvenes valores del cante, en grabar en compacto, han sido Mijita Hijo, José Gálvez y Chiqui. El primero, Alfonso Carpio «Mijita Hijo», con cantes de hoy y de siempre, dentro de una línea clásica, en la que canta bulerías, tangos, alegrías, tiento-tangos, fandangos, tarantos, soleá, seguriya y martinets, con las guitarras de Moraito, Moraito Hijo y Antonio Jero.



José Gálvez, titula su trabajo «Bohemio de amor» y en él incluye cantes de más avanzado estilo -algunos con varios instrumentos, incluso coros-, todos compuestos por él, que también es guitarrista.

Por último, Chiqui -Milagros de los Reyes- es la protagonista del CD, «Temperamento», en el que interpreta sus propias creaciones por bulerías, alegrías, rumbas, tangos y tanguillos, acompañada por las guitarras de Jesús Álvarez, Diego Moreno «Moraito Hijo» y otros instrumentos.

Mijita cuenta con 25 años y José Gálvez y Chiqui, 20 años cada uno.

«DEL ANDEVALO HASTA GATA, POR LOS CAMINOS DEL CANTE»

La Confederación Andaluza de Peñas Flamencas presentó en las ocho provincias andaluzas este disco compacto, que es la resultante de lo que fue el primer Circuito Andalúz de los Cantes Autóctonos. Una intensa actividad flamenca, en la que ocho cantaos, ocho guitarristas y ocho conferenciantes, representando cada uno a sus respectivas provincias, llevaron el cante, el toque y la palabra a numerosas peñas flamencas.

Como colofón de aquellos actos, en su día se publicaron todas las conferencias, formando un libro, y ahora se han grabado todos los cantes, en las voces de José Sorroche, representando a Almería; Pepe Alconchel por Cádiz; Antonio Ranchal por Córdoba; Antonio Gómez «El Colorao» por Granada; Eduardo Garrocho por Huelva; Joselete de Linares por Jaén; Pepe Vergara por Málaga y Manuel de Paula por Sevilla, interpretando cada uno los cantes autóctonos de su tierra.

CONVOCATORIAS

PREMIO DE ENSAYO «GONZÁLEZ CLIMENT»

En su sexta edición se convoca este prestigioso premio de ensayo sobre el Arte Flamenco, en cualquiera de sus facetas y enfoques, para trabajos originales e inéditos, que tengan una extensión entre ochenta y cien folios, a doble espacio y por una sola cara; premiándose el mejor con la edición de la obra y una dotación económica de trescientas mil pesetas.

Este premio de ensayo está convocado por Fundación Gresol Cultural, con el patrocinio del cantaor Luis de Córdoba, en convenio con la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas y Fundación FECAC.

Los envíos se harán a Fundación Gresol Cultural, calle Mossén Andreu, 13-19; 08940 Cornellá de Llobregat (Barcelona), antes del 18 de octubre de 1998.

7º CURSO FLAMENCO EN SANLÚCAR

Del 13 al 19 de julio del presente año se celebrará este curso, que estará a cargo de la bailaora Carmen Cortés y de Gerardo Núñez, guitarrista; la cantaora Carmina Cortés y el percusionista, José Antonio Galicia.

Este curso comprende coreografía y ejercicios técnicos, para bailes por alegrías y caracoles; técnica flamenca y toques de guitarra; especial sevillanas; iniciación al cante flamenco y percusión flamenca.

Las inscripciones y reserva de plaza pueden hacerse dirigiéndose los interesados a Art-Danza, S. L. - Apartado de Correos, 75 de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).



CONMEMORACIÓN DEL CUARENTA ANIVERSARIO DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA.

Por otra parte, la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces de la Universidad de Cádiz, con sede en el Centro Andaluz de Flamenco, prepara para los días 15, 16 y 17 de octubre de 1998, su XXXII Curso Internacional de Estudios Flamencos, con participación de historiadores, investigadores, ensayistas y flamencólogos, para conmemorar al más alto nivel su 40 Aniversario Fundacional.

Tema general: "Perspectivas de conservación y mantenimiento de las formas tradicionales del Flamenco, de cara al siglo XXI".

Habrà una matrícula para asistentes, en calidad de oyentes, que podrán participar en los distintos coloquios, recibiendo al final un certificado de asistencia.

Para una mayor información, los interesados en asistir y participar con ponencias y comunicaciones, o como oyentes, pueden dirigirse a Cátedra de Flamencología (40 Aniversario), Apartado de Correos, 246 - 11080 Jerez de la Frontera (Cádiz).

CURSO DE GUITARRA FLAMENCA, EN EL CENTENARIO DE PACO DE LUCENA

Con motivo de conmemorarse el centenario de la muerte del célebre guitarrista Paco de Lucena, tendrá lugar el Primer Curso Internacional de Guitarra Flamenca «Manuel Granados», organizado por la Peña Flamenca de Lucena y el Ayuntamiento de dicha ciudad. El curso estará a cargo de Manuel Granados,

concertista y pedagogo, director y profesor del departamento de guitarra flamenca del Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona.

El programa del curso comprende formas musicales flamencas, técnicas, notación musical, repertorio y programa concertístico y se desarrollará con técnicas didáctico-audiovisuales, del 23 al 27 de junio de 1998, para niveles de introducción y perfeccionamiento. Este último, para estudiantes de guitarra de cualquier especialidad, que tengan un nivel medio o superior.

Para más información e inscripciones: Peña Flamenca de Lucena, calle Los Caños, 41 - Lucena (Córdoba).

CONCURSO NACIONAL DE FANDANGOS DE LUCENA

También la Peña Flamenca de Lucena, en colaboración con la Peña «La Barrera» y la Federación Provincial de Peñas Flamencas, más el patrocinio del Ayuntamiento Lucentino y Unicaja, organizan, con motivo del Centenario de la muerte de Paco de Lucena, un Concurso Nacional de Fandangos de Lucena, para aficionados y profesionales; estableciendo más de un millón y medio de pesetas, en premios, para distintos grupos.

También se convoca, paralelamente, un concurso literario para letras de este clásico estilo de fandangos, con un máximo de seis letras por autor y dos premios de cincuenta mil y cuarenta mil pesetas, respectivamente.

Información e inscripciones, en la Secretaría del Concurso, establecida en la Peña Flamenca de Lucena, o escribiendo al Apartado de Correos, 386 - 14900 Lucena (Córdoba).